

Umberto Eco über **LUCIANO  
BERIO**

---

**MORTON  
FELDMAN** »Erhabenheit auf Amerikanisch«

---

**ARNOLD  
SCHÖNBERG** 100 Jahre »Skandalkonzert«

---

**JAY  
SCHWARTZ** »Metamorphose von Klang«

---

Kim Kowalke über **KURT  
WEILL**

---

casa da música

# OMAGGIO A BERIO

@ CASA DA MÚSICA  
2013



## JANUARY

↓

FRIDAY 18; 21:30

OMAGGIO A BERIO I

ORQUESTRA SINFÓNICA DO PORTO CASA DA MÚSICA

Christoph König conductor

Programme:

Luciano Berio: 4 Dedicaces

SATURDAY 19; 18:00

OMAGGIO A BERIO II

REMIX ENSEMBLE CASA DA MÚSICA

Peter Rundel conductor

Lise Milne voice

Programme:

Luciano Berio: Recital for Cathy

## APRIL

↓

SATURDAY 13; 18:00

OMAGGIO A BERIO III

ORQUESTRA SINFÓNICA DO PORTO CASA DA MÚSICA

Olari Elts conductor

Programme:

Luciano Berio/Franz Schubert: Rendering

SUNDAY 14; 18:00

OMAGGIO A BERIO IV

ANDREA LUCCHESINI piano

Programme:

Luciano Berio: 2 Encores: Brin, Leaf

Luciano Berio: 2 Encores: Erdenklavier, Wasserklavier

Luciano Berio: 1 Encore: Luftklavier

Luciano Berio: 1 Encore: Feuerklavier

FRIDAY 26; 21:00

OMAGGIO A BERIO V

1st part

REMIX ENSEMBLE CASA DA MÚSICA

Jonathan Stockhammer conductor

Jonathan Ayerst piano

Programme:

Luciano Berio: Points on the curve to find...

2nd part

ORQUESTRA SINFÓNICA DO PORTO CASA DA MÚSICA

THEATRE OF VOICES

Lothar Zagrosek conductor

Programme:

Luciano Berio: Sinfonia

SATURDAY 27; 18:00

OMAGGIO A BERIO VI

CORO CASA DA MÚSICA

Paul Hillier conductor

Programme:

Luciano Berio: E si fussi pisci, Cries of London

Sunday 28; 18:00

OMAGGIO A BERIO VII

REMIX ENSEMBLE CASA DA MÚSICA

Jonathan Stockhammer conductor

Programme:

Luciano Berio: Tempi Concertati

## JUNE

↓

TUESDAY 11; 21:00

OMAGGIO A BERIO VIII

REMIX ENSEMBLE CASA DA MÚSICA

Emilio Pomàrico conductor

Stephanie Wagner flute

Programme:

Luciano Berio: Serenata for flute and 14 instruments

## OCTOBER

↓

SATURDAY 19; 18:00

OMAGGIO A BERIO IX

ORQUESTRA SINFÓNICA DO PORTO CASA DA MÚSICA

Jonathan Stockhammer conductor

Aldo Salvetti oboe

Programme:

Luciano Berio: Chemins IV

Liebe Musikfreunde,

am 27. Mai 2013 jährt sich zum zehnten Mal der Tod von **Luciano Berio**, an den sein Freund **Umberto Eco** erinnert: »Gern würde ich Episoden aus jenen Zeiten erzählen, die uns heute heroisch vorkommen, als Schönberg 1956 in der Scala ausgepiffen wurde, und als 1963, nun in der Piccola Scala, einige Herren im Smoking, empört über Berios und Sanguinetis *Passaggio*, aufsprangen und lauthals ›Centro sinistra!‹ riefen. Stattdessen werde ich vor allem von dem Berio der Jahre des Studio di Fonologia Musicale der RAI sprechen.«

Nach Eco war Berio »interessiert an einer Poetik des offenen Kunstwerks, die über den – historisch ziemlich provisorischen – Rahmen des Kunstwerks in Bewegung hinausging«. Auch das macht Berios Rang aus.

Am 31. März 2013 jährt sich auch zum hundertsten Mal das so genannte, von **Arnold Schönberg** dirigierte, »Skandalkonzert«, das aus vielen Gründen eine Zäsur im europäischen Konzertleben dargestellt hat. Denn hier ging es nicht nur darum, wie sich ein Publikum den Interpreten gegenüber verhält – hier ging es um Parteinahme am Scheideweg der Musikgeschichte.

Wenn **Nuria Schoenberg Nono** im Interview für diese Ausgabe der *Musikblätter* beklagt, dass heute die ästhetischen Auseinandersetzungen »flach« geworden seien, hat sie im Blick, dass ihr Vater an der inhaltlichen Dimension der Auseinandersetzungen auch gewachsen ist. Entbehrlich waren lediglich die polemischen Untergriffe; skandalös der latente, später offen artikulierte Antisemitismus. Wie das »Skandalkonzert« im historischen Kontext einzuordnen ist, untersucht der Musikwissenschaftler **Christoph Becher**.

Der New Yorker Musikjournalist **Alex Ross**, der mit seinem Buch »The Rest is Noise« große Aufmerksamkeit erregt hat, setzt sich in einem umfangreichen Artikel mit **Morton Feldman** auseinander. »Was sind unsere Moralbegriffe in der Musik?«, zitiert Ross Feldman: »Sie sind begründet in der deutschen Musik des 19. Jahrhunderts, nicht wahr? Darüber denke ich nach, und außerdem beschäftigt mich der Gedanke, dass ich der erste große jüdische Komponist sein möchte.«

Mit **Jay Schwartz** stellen wir Ihnen einen Komponisten vor, der seine Wurzeln ebenfalls in Amerika hat. »Ich stelle mir vor«, sagt er im Interview, »dass der Zuhörer am Ende für die Geduld, die er der Komposition entgegengebracht hat, belohnt wird, dass er die Metamorphose von Klang und thematischem Material mitvollzogen hat.«

Im zweiten Teil des großen *Mahagonny*-Interviews nimmt **Kim Kowalke**, der Präsident der **Kurt Weill Foundation for Music**, auf Fassungsfragen Bezug: »Es gibt keine endgültige Fassung von *Mahagonny* und wahrscheinlich wird es niemals zwei Inszenierungen geben, die bezüglich des musikalischen Texts ident sind; zu oft muss eine Wahl getroffen werden, es gibt zu viele Optionen.«

Aus Gründen der Aktualität verzichten wir fortan auf den Konzertkalender in der gedruckten Ausgabe. Im Internet finden Sie weiterhin alle relevanten Konzertdaten unter [www.universaledition.com/auffuehrungen](http://www.universaledition.com/auffuehrungen)

Eine spannende Lektüre wünscht Ihnen  
Ihr UE-Promotion-Team  
[promotion@universaledition.com](mailto:promotion@universaledition.com)



Luciano Berio ↗4



Morton Feldman ↗16



Arnold Schönberg ↗24

1 Editorial

---

### **SCHWERPUNKT LUCIANO BERIO**

4 »In den Zeiten des Studio  
di Fonologia«  
von Umberto Eco

---

### **MORTON FELDMAN**

16 »Erhabenheit auf Amerikanisch«  
von Alex Ross

---

### **SCHWERPUNKT ARNOLD SCHÖNBERG**

26 Interview Nuria Schoenberg Nono  
»Er wusste, wer er war!«  
von Wolfgang Schauffer

30 »Als das Publikum der Neuen Musik  
den Rücken zukehrte«  
von Christoph Becher

---



Jay Schwartz 734



Kurt Weill 736

### JAY SCHWARTZ

34 Interview: »Metamorphose von Klang«  
von Eric Marinitsch

---

### KURT WEILL

36 Interview Kim Kowalke  
»Auf nach Mahagonny«  
Ein Gespräch über aufführungspraktische Fragen  
von Norman Ryan

---

### SERVICETEIL

42 UE aktuell  
58 Neue CDs, DVDs und Bücher  
62 Neuerscheinungen  
64 Gedenktage und Jubiläen

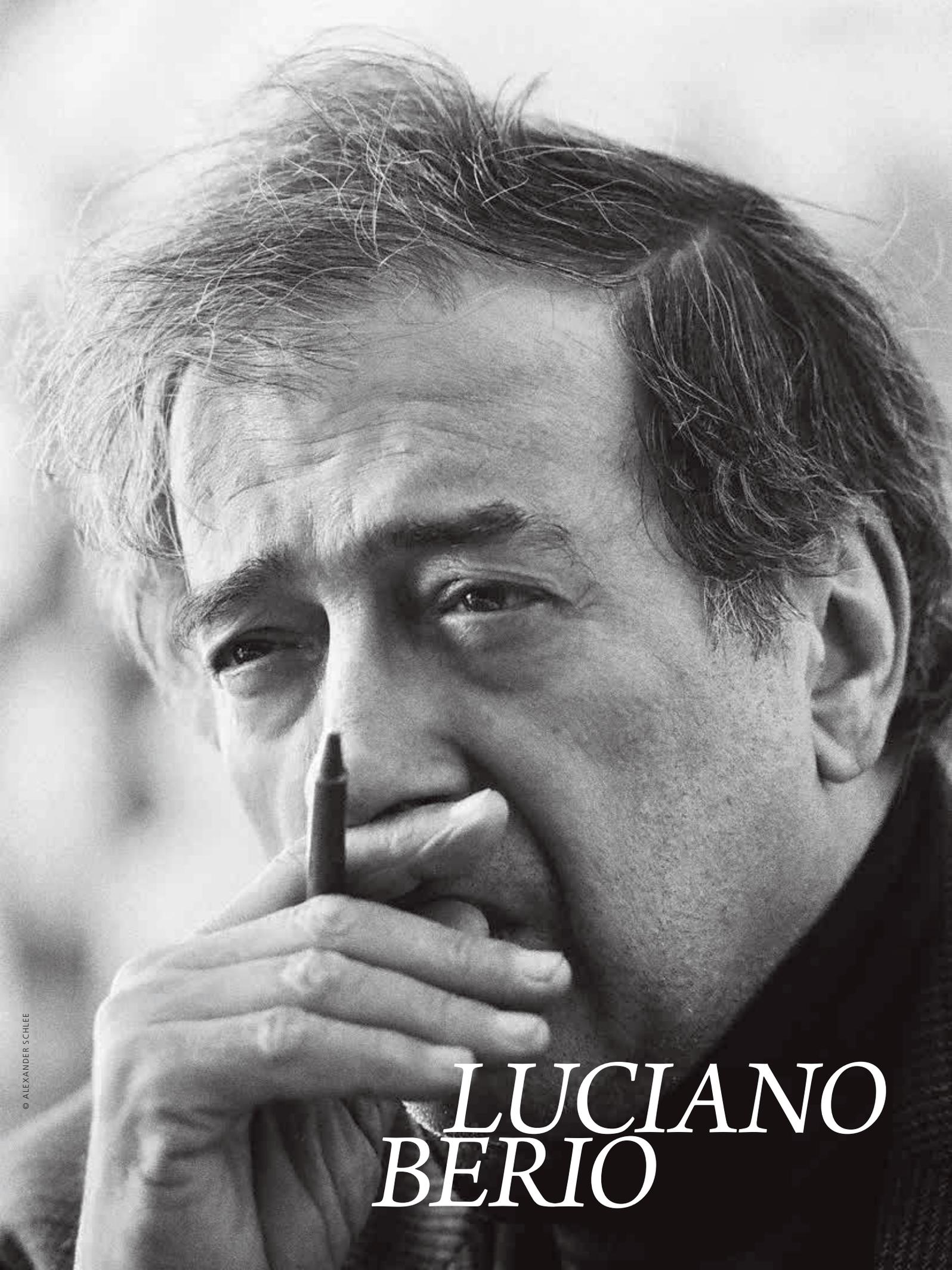
#### IMPRESSUM »Musikblätter 4« (November 2012–Mai 2013)

Universal Edition · Österreich: A-1010 Wien, Bösendorferstr. 12, Tel +43-1-337 23-0, Fax +43-1-337 23-400  
UK: 48 Great Marlborough Street, London W1F 7BB, Tel +44-20-7292-9168, Fax +44-20-7292-9165  
USA: European American Music Distributors LLC, 254 West 31st Street, 15th Floor, New York, NY 10001-2813  
Tel +1-212-461-6940, Fax +1-212-870-4565 · www.universaledition.com · promotion@universaledition.com

Chefredaktion: Wolfgang Schaufler · Koordination (Serviceteil, Anzeigen, Fotos): Angelika Dworak ·  
Mitarbeit: Eric Marinitsch, Jonathan Irons, Pia Toifl, Bettina Tiefenbrunner, Eva Maria Barwart, Johannes Feigl, Sarah Laila Standke,  
Bálint András Varga, Kerstin Schwager und Norman Ryan · Corporate Publishing: Egger & Lerch, 1070 Wien, www.egger-lerch.at ·  
Druck: REMAprint, 1160 Wien · DVR: 0836702

»Gewiss habe ich im Laufe meines Lebens eine Fülle verschiedener Erfahrungen gesammelt und ich wollte immer Kenntnisse über all die historischen und zeitgenössischen Musikmaterialien gewinnen. Vielleicht ist dieses Verlangen, alles zu probieren und mir anzueignen, ein bisschen faustisch – und noch weiß ich nicht, ob und wie ich dafür bezahlen muss oder wer sonst schon dafür büßt.«

**Luciano Berio in einem Interview mit Umberto Eco (1985)**



LUCIANO  
BERIO

UMBERTO ECO

## In den Zeiten des Studio di Fonologia

Liebe Freunde, erlauben Sie mir, da ich weder Musiker noch Musikwissenschaftler bin, auf einem Kongress, bei dem mir allein schon die Titel der Vorträge meine abgrundtiefe Inkompetenz enthüllen, über Luciano Berio nicht als Musiker oder Musikwissenschaftler, sondern als Freund zu sprechen, habe ich doch das Privileg, der einzige Überlebende des Abends an der Bar »di Ballesecche« zu sein.

Es war Anfang 1959, und John Cage, den Roberto Leydi als Pilzexperten in die TV-Quizsendung *Lascia o Raddoppia* (»Aufhören oder Verdoppeln«) eingeführt hatte, um seinen Italienaufenthalt finanzieren zu können, hatte seine *Performance* mit fauchenden Kaffeemaschinen und wirbelnden Küchenmixern auf der Bühne des Teatro alla Fiera aufgeführt, wobei Quizmaster Mike Bongiorno ihn *flabbergasted* fragte, ob das jetzt Futurismus sei – und damals lachten wir darüber, aber die Frage war unbewusst philologisch, denn ein gewisser Einfluss von Russolos *Intonarumori* ließ sich nicht leugnen.

Cage hatte erst kurz davor seine aleatorische Komposition *Fontana Mix* beendet, die zwar für Cathy Berberian geschrieben, aber im Titel seiner Zimmerwirtin Signora Fontana gewidmet war, einer reifen Dame nicht ohne Liebreiz, die, fasziniert von ihrem Mieter (John Cage hätte gut in einem Film von John Ford als Wyatt Earp auftreten können), ihm auf gewisse Weise – die Legende variiert über den Modus Operandi – ihre ergebene Bewunderung zu verstehen gegeben hatte. Wenig geneigt, Beziehungen mit Partnern des anderen Geschlechts einzugehen, dabei immer Gentleman, hatte Cage das Angebot zwar abgelehnt, aber der Signora Fontana seine Komposition gewidmet.

Als er am Abend jenes 26. Februars 1959 schließlich zweieinhalb Millionen Lire gewonnen hatte (nicht fünf Millionen, wie auf allen einschlägigen Internetseiten behauptet wird, denn er hatte beschlossen, den Gewinn nicht zu verdoppeln), begaben wir uns, um mit einem Glas Champagner anzustoßen, in eine Bar an der Ecke Via Massaena, in die einzige noch offene in der Nachbarschaft des RAI-Gebäudes, die Berio und Maderna aufgrund irgendwelcher Antipathien gegenüber dem Inhaber die »Bar di Ballesecche« (»Bar der trockenen Eier«) nannten.

Dort, im Billardsaal, der öde war, wie nur ein Billardsaal am Corso Sempione nach Mitternacht sein kann (und ohne Paul Newman als Prahler), feierten wir John Cage – Berio, Maderna, Cathy, Marino Zuccheri, Roberto Leydi und Peggy Guggenheim (sic) mit einem Paar goldener Schühchen (sic).

Sie alle sind gestorben, ich bin der einzige Überlebende jenes denkwürdigen

Events. Bitte betrachten Sie mich mit Respekt und verzeihen Sie mir, wenn ich hier persönliche Erinnerungen und Narreteien auskrame.

Gern würde ich von dem Berio sprechen, der immer Lust auf Abenteuer hatte, am liebsten zusammen mit Bruno Maderna, aber ich fürchte, dann würde ich gegen die guten Sitten verstoßen – auch wenn Talia keinen Grund zur Klage hätte, denn es handelt sich um Dinge, die geschahen, bevor Luciano sie kennenlernte, und ich glaube, sogar bevor sie geboren wurde. Gern würde ich Episoden aus jenen Zeiten erzählen, die uns heute heroisch vorkommen, als Schönberg 1956 in der Scala ausgepiffen wurde, und als 1963, nun in der Piccola Scala, einige Herren im Smoking empört über Berios und

**Mit Berio und den Musikern  
seiner Generation haben  
wir jedoch eine neue Lage:  
Der Musiker ist sich seines  
Tuns auch theoretisch  
bewusst geworden.**

Sanguinetis *Passaggio* aufsprangen und lauthals »Centro sinistra!« riefen.

Stattdessen werde ich vor allem von dem Berio der Jahre des Studio di Fonologia Musicale der RAI sprechen, weil ich vor kurzem Gelegenheit hatte, im Musikinstrumentenmuseum des Mailänder Castello Sforzesco an der Rekonstruktion dieses Studios mitzuwirken<sup>1</sup>, um es mehr oder weniger originalgetreu nachzubauen, unter Verwendung des ganzen technischen Materials, das in Magazinen erst in Turin, dann in Mailand aufbewahrt worden war. Und ich habe mich wie zu Hause gefühlt in diesem Ambiente, in dem ich so viele Stunden damit verbracht hatte, dem Summen der berühmten neun Oszillatoren zuzuhören, die von Marino Zuccheri so oft gepriesen wurden, als das Studio in Köln nur einen solchen besaß. Alle Protagonisten der Neuen Musik sind dort vorbeigekommen, und es ist nur gerecht, daran zu erinnern, dass – da viele so etwas wie ein Stipendium für eine Studienzeit in Mailand hatten, aber an deren Ende eine fertige Komposition vorlegen mussten und die Zeit nie lang genug war, um sich mit allen Geheimnissen der neun Oszillatoren vertraut zu machen – der große Marino Zuccheri immer wieder durch behutsame Eingriffe da und dort akzeptable Kompositionen herstellte, so dass viele »Inkunabeln« der elektronischen Musik letztlich ihm zu verdanken sind und nicht den Autoren, die sie signiert haben.<sup>2</sup>

Gerade im Zusammenhang mit jenen Jahren des Entdeckens und Experimentierens möchte ich auf einem Kongress, bei dem es um Berio als Musiker gehen soll, über Berio als Denker und Mann von hoher Bildung sprechen.

Zu allen Zeiten war die Musik eng mit den anderen Künsten verbunden, mit der Literatur, der Malerei, der Philosophie und den Wissenschaften. Manchmal war die Beziehung offenkundig wie zwischen der griechischen Musik und den Pythagoräern, manchmal waren die Berührungspunkte weniger sichtbar, auch weil der Musiker oft in seine musikalische Welt vertieft lebte und zwar gewiss die Kultur seiner Zeit reflektierte, aber nicht *über* sie reflektierte – so fiel es mir zum Beispiel schwer, eine

explizite Beziehung zwischen *L'aurora di bianco vestita* (1904) und der *Ästhetik* von Croce (1902) herzustellen – obwohl die impliziten Beziehungen heute evident sind, sei es auch nur, weil Leoncavallos *Mattinata* ein gutes Beispiel für das ist, was Croce unter lyrischer Intuition verstand.

Mit Berio und den Musikern seiner Generation haben wir jedoch eine neue Lage: Der Musiker ist sich seines Tuns auch theoretisch bewusst geworden, nicht nur, weil er eine eigene musikalische Poetik entwickelt hat (was übrigens schon Strawinsky in exzellenter Weise getan hatte), sondern auch, weil er in engem Kontakt mit den Vertretern der anderen Künste lebt, mit Philosophen, Linguisten, Anthropologen, in einem Erfahrungsaustausch, der nicht nur Ausdruck guter Nachbarschaft und wechselseitigen Interesses ist, sondern aktive Synthese.

Und von Synthese sprach Berio bereits im Zusammenhang mit der Begegnung zwischen Musik und Literatur, die zu gestalten er in *Ommaggio a Joyce* versucht hatte:

»Poesie ist auch eine über die Zeit verteilte verbale Botschaft: Die Tonbandaufnahme und die Mittel der elektronischen Musik allgemein geben uns eine reale und konkrete Vorstellung davon, sehr viel mehr, als es eine öffentliche, im Theater gebotene Lesung von Versen tun kann. Durch diese Mittel habe ich versucht, experimentell eine neue Möglichkeit der Begegnung zwischen Lesung eines poetischen Textes und Musik zu realisieren, ohne dass die Vereinigung sich deshalb notwendig zugunsten eines der beiden Ausdruckssysteme auflösen muss; →

<sup>1</sup> [Der dem Studio di Fonologia gewidmete Saal wurde im September 2008 eröffnet. Hier und im Folgenden sind alle in eckige Klammern gesetzte Fußnoten von der Herausgeberin.]

<sup>2</sup> [In einer eigenen Rubrik »Produzione Studio«, die im Archiv des Studio di Fonologia aufbewahrt wird, pflegten Berio, Maderna oder Zuccheri die Qualität dieser »Inkunabeln« zu kommentieren, oft mit schneidenden Urteilen; siehe die Reproduktionen in diplomatischer Transkription in *Diario di bordo. Le rubriche »Produzione Studio« e »Ascolti«*, in *Nuova musica alla radio. Esperienze allo Studio di Fonologia della RAI di Milano 1954–1959*, hrsg. v. A. I. De Benedictis und V. Rizzardi, Rom, Cidim-ERI 2000, S. 293–313.]

eher, indem ich versuche, das Wort zu befähigen, den musikalischen Vorgang vollständig zu assimilieren und zu konditionieren.

Vielleicht wird man durch diese Möglichkeit eines Tages zur Realisierung eines »totalen« Schauspiel gelangt, in dem sich eine profunde Kontinuität und perfekte Integration zwischen allen beteiligten Komponenten (nicht nur den rein musikalischen) entwickeln können und in dem es daher auch möglich ist, eine neuartige Beziehung zwischen Wort und Ton, Poesie und Musik zu verwirklichen. In diesem Fall wäre das wahre Ziel jeden-

seits hatte er sehr schnell bemerkt, dass sein musikalisches Schaffen sicherlich etwas mit der Phonologie der Phonologen zu tun hatte, auch wenn er hier fachterminologisch gesprochen eher am *Etischen* als am *Emischen* arbeitete, und aufgefallen war ihm das gerade, als er mit Elektroakustik an der menschlichen Stimme zu arbeiten begann.

Andererseits findet man, wenn man einige Interviews mit Berio nachliest, da und dort unerwartete Bezugnahmen (die ich jedoch für elementar halte), zum Beispiel auf die Philosophie von Merleau-Ponty und damit auf eine Phänomenologie nicht nur der Wahrnehmung, sondern

***Berio war immer auf der Suche nach Schriftstellern, die ihm NICHT ein fertiges Libretto, eine Geschichte, ja nicht einmal rezitierbare Sätze liefern würden.***

falls nicht, zwei verschiedene Ausdruckssysteme einander gegenüberzustellen oder auch zu vermischen, sondern vielmehr eine Kontinuitätsbeziehung zwischen ihnen herzustellen, den Übergang vom einen zum anderen möglich zu machen, ohne ihn *spürbar werden zu lassen*, ohne die Unterschiede zwischen einer Perzeptionshaltung logisch-semantischer Art (wie man sie angesichts einer gesprochenen Botschaft einnimmt) und einer Perzeptionshaltung musikalischer Art erkennbar zu machen [...].«<sup>3</sup>

In diesem Sinne war Berio zweifellos einer der gebildeten Musiker seiner Generation, der Musik auch dort zu suchen wusste, wo man sie nicht erwartet hätte.

Man denke nur, wie er, als er das Studio di Fonologia in Mailand aufzubauen begann, sich sofort fragte, was genau eigentlich Phonologie bedeute, denn den Namen hatte ja nicht er selbst, sondern der Ingenieur Gino Castelnuovo erfunden. Er kaufte sich also sowohl Saussures *Cours de linguistique générale* als auch Troubetzkows *Principes de phonologie*, um jedoch rasch festzustellen, dass die Phonologie der Strukturalisten nicht die Phonologie der Musiker war. Und so kam es, dass die Exemplare dieser beiden Werke, die sich heute in meinem Besitz befinden, eben jene sind, die ich mir damals aus dem Studio di Fonologia ausgeliehen und natürlich nie zurückgegeben hatte, da ich sie als verdiente Beute ansah und man ja, wie schon Roger Bacon nahegelegt hat, gute Ideen den Ungläubigen entziehen muss, *tamquam ab iniustus possessoribus*.

Doch war Berio wirklich ein »unrechtmäßiger Besitzer« dieser beiden Bände? Bedenken wir einige Fakten. Einer-

der Körperlichkeit. Fast alle Musiker hatten, wenn und insoweit sie sich mit Vokalmusik beschäftigten, eine Beziehung zum Wort und zur Sprache, aber gewiss war die Beziehung zwischen Verdi und Francesco Maria Piave und vielleicht auch die zwischen Mozart und Da Ponte anders als die zwischen Berio und Sanguineti. Berio war immer auf der Suche nach Schriftstellern, die ihm *nicht* ein fertiges Libretto, eine Geschichte, ja nicht einmal rezitierbare Sätze liefern würden – ich habe nie einen Musiker erlebt, der so arrogant und imperialistisch mit seinen Librettisten umging, der sich nicht scheute, ihre Texte zu entstellen, zu zerstückeln und nur die ihm passenden Trümmer zu benutzen (das weiß ich aus eigener Erfahrung, das wissen Sanguineti und Calvino). Berio hat niemals die Worte anderer in Musik gesetzt. Er hat in den Worten anderer nach den musikalischen Elementen gesucht, die potentiell (oder manchmal auch aktuell) in ihnen enthalten waren, und dies auch im Lichte einer, so möchte ich sagen, wissenschaftlichen Kenntnis vom sprachlichen Phänomen und einer philosophischen Aufmerksamkeit für das Mysterium des Wortes und der Stimme.

Man denke an *Thema (Omaggio a Joyce)*, und man wird verstehen, wie Berio tatsächlich jene Formanten erkennbar machte, die für die strukturalistische Phonologie die distinktiven Merkmale der Phoneme sind oder besser sein sollten. Ich sage »sein sollten«, weil die *Fundamentals of Language* von Jakobson und Halle erst ein Jahr nach der Eröffnung des Studio di Fonologia erschienen.<sup>4</sup> Ich weiß nicht, ob Berio sie gelesen hatte, aber Tatsache ist, dass er in den sechziger Jahren in Amerika zu Roman

Jakobson fuhr, um ihn kennenzulernen, und ich muss hier auch sagen, dass Berio es war, der Jakobson mein Buch *Opera aperta*<sup>5</sup> überbrachte, womit meine persönlichen Beziehungen zu Jakobson begannen.

Dass die Musiker aufmerksam die Arbeit der Linguisten verfolgten, zeigen auch andere Episoden. Ich erinnere mich, dass ich Roland Barthes 1959 in Paris im Haus von Madame Thesenaz kennenlernte, einer Sponsorin der von Pierre Boulez organisierten Konzertreihe »Domaine Musical« (also lange bevor sich Barthes mit Semiologie zu beschäftigen begann, weshalb nicht klar ist, ob die späteren Semiologen ihre Inspiration aus der Arbeit der Musiker bezogen oder ob es umgekehrt war). Tatsache ist, dass Berio in Nummer 3 seiner »Incontri Musicali« (August 1959), in der sowohl die Artikel *Alea* von Boulez als auch *Lecture on Nothing* von Cage erschienen, außer meinem ersten Aufsatz über das offene Kunstwerk auch einen (von mir übersetzten) Aufsatz *Contraddizioni del linguaggio seriale* (»Widersprüche der seriellen Sprache«) des strukturalistischen Linguisten Nicolas Ruwet veröffentlichte. Ruwet war sehr streng mit der seriellen Musik (es lohnt sich zu betonen, dass Berio in seiner Zeitschrift auch die Angriffe der Gegner publizierte, sofern er in ihnen eine Intelligenz erkannte, mit der man sich auseinandersetzen musste, siehe in Nummer 4 den Beitrag von Fedele d'Amico)<sup>6</sup>, aber er brachte einerseits die Prinzipien der Linguistik ins Spiel (System, doppelte Artikulation, Opposition, fakultative Varianten ...) und andererseits Werke wie Lévi-Strauss' *Les Structures élémentaires de la parenté*, das zwar schon zehn Jahre vorher erschienen war, aber noch nicht zur Pflichtlektüre der Nicht-Ethnologen, geschweige denn der Musiker, gehörte.

Es geht nicht darum, zu entscheiden, ob Ruwet Recht hatte, der den Auftakt zu einer Diskussion über Serien und Strukturen gab, die später auch gerade von Lévi-Strauss wiederaufgegriffen wurde, oder Henri Pousseur, der noch in derselben Nummer 3 auf Ruwet antwortete.<sup>7</sup> Was uns interessiert, ist – und hier sind die Daten wichtig –, dass eine Reihe von Debatten, die später – ich sage *später* – zentrale Bedeutung für die Humanwissenschaften bekommen sollten, zumindest in Italien von einer musikwissenschaftlichen Zeitschrift angestoßen worden ist. Dies meinte ich, als ich sagte, dass Berio ein Mann von hoher Bildung war, nicht nur ein Musiker, der über seine Arbeit nachdachte, wie viele andere es taten, sondern Anreger einer viel breiteren Debatte, die Freunde und Gegner involvierte.

Gebildet war Berio auch insofern, als es charakteristisch für wahrhaft Gebildete ist, sich nicht bloß für die so genannte Hochkultur zu interessieren, sondern auch für die »niedere«. Henri Pousseur sagte zu mir in den sechziger Jahren über die Beatles: »Sie arbeiten für uns.«

Worauf ich erwiderte: »Aber ihr arbeitet auch für sie.« Berio war vielleicht der Erste unter den Neutönern, der sich mit Rockmusik beschäftigte – wie um zu sagen, auch wenn er es nicht so gesagt hat: Wenn es dauerhafte Beziehungen innerhalb der Kultur einer Epoche gibt, wird man sie nicht nur finden, indem man – was weiß ich – Pollock mit Stockhausen kurzschließt, sondern auch, indem man den Heavy Metal Rock mit den Comics aus *Métal Hurlant* verbindet.

In diesem Interesse für Unterhaltungskultur sehe ich auch noch einen anderen Aspekt der Musik von Berio, der zumindest für seine zweite Phase kennzeichnend ist, nach jener der elektronischen Experimente: die Wiederentdeckung des Vergnüglichen oder der liebevollen Ironie – ich denke dabei an einige seiner Überarbeitungen früherer Komponisten und einige seiner aktualisierenden Synopien. Und vergessen wir schließlich nicht sein gleichbleibendes Interesse an der Volksmusik, sowohl als Komponist als auch als Kritiker.

Doch zurück zu den Jahren des Studio di Fonologia und dem, was 1958 mit *Omaggio a Joyce* geschah.

Bevor ich genauer darauf eingehe, muss ich daran erinnern, dass mit dem Titel *Omaggio a Joyce* oft zwei verschiedene Objekte bezeichnet werden. Das eine ist die Rundfunksendung *Omaggio a Joyce. Documenti sulla qualità onomatopeica del linguaggio poetico*, ein Radiofeature, das im Auftrag der RAI entstanden, aber nie in Italien, sondern nur in Belgien ausgestrahlt wurde (veröffentlicht erst im Jahre 2000<sup>8</sup>), in dem es, zusammengestellt von Berio und mir unter Mitwirkung von Roberto Leydi und Roberto Sanesi, um Probleme der Onomatopöie in der Volksdichtung und in der angelsächsischen Tradition geht. Das zweite ist die Komposition *Thema (Omaggio a Joyce)*, von der sofort eine Schallplattenaufnahme gemacht wurde und die, wie man weiß und wie wir gleich noch genauer sehen werden, die abschließende elektroakustische Ausarbeitung der in dem Radiofeature gemachten Experimente darstellt. Darum werde ich von nun an →

**3** [Luciano Berio, *Poesia e musica – un'esperienza* (1958), in »Incontri Musicali«, 3, 1959, S. 98–111; jetzt in *Nuova musica alla radio*, a.a.o., S. 236–259.]

**4** [Roman Jakobson/Morris Halle, *Fundamentals of Language*, Mouton, Den Haag 1956.]

**5** Bompiani, Mailand 1962, dt. *Das offene Kunstwerk*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1973 (A. d. Ü.).

**6** [Fedele d'Amico, *Dell'opera aperta, ossia dell'avanguardia*, »Incontri Musicali«, 4, 1960, S. 89–104, Antwort des Kritikers auf Umberto Eco, *L'opera in movimento e la coscienza dell'epoca*, »Incontri Musicali«, 3, 1959, S. 32–54; vgl. unten Anm. 16 und 17.]

**7** [Vgl. Henri Pousseur, *Forma e pratica musicale*, »Incontri Musicali«, 3, 1959, S. 70–91.]

**8** [Zusammen mit *Ritratto di città* auf der beigefügten CD zu dem Band *Nuova musica alla radio*, a.a.o.]

## ***Berio war vielleicht der Erste unter den Neutönern, der sich mit Rockmusik beschäftigte.***

mit *Omaggio a Joyce* das Radiofeature und mit *Thema* die eigentliche Komposition bezeichnen.

Das Experiment entstand ohne besondere Ambitionen. Ich saß damals gerade an einer Arbeit über Joyce, war frappiert von den explizit musikalischen Qualitäten des 11. Kapitels im *Ulysses*, besonders am Anfang, und hatte sie Luciano und Cathy gezeigt, nicht ohne auch auf die lautlichen Unterschiede zwischen dem englischen Original und der französischen Übersetzung hingewiesen zu haben (die italienische war noch bei Mondadori in Arbeit).<sup>9</sup>

Luciano war damals schon fasziniert von den Beziehungen zwischen menschlicher Stimme und Musik sowie zwischen Musik und Literatur, und Cathy – deren Fähigkeiten auf dem Gebiet des traditionellen Gesangs er sicherlich kannte, aber deren unglaubliche stimmliche Kapazitäten er gerade erst entdeckte, als sie eben Joyce zu lesen begann – war im Begriff, sich zum, wie man damals gern sagte, »zehnten Oszillator« des Studio di Fonologia zu entwickeln.

Tatsächlich begannen wir fast spielerisch zu lesen, Cathy auf Englisch, ich auf Französisch, und fast spielerisch kam es Berio in den Sinn, Joycens Hinweis zu nutzen, er habe in diesem Kapitel eine *fuga per canonem* realisieren wollen. Alles war bereits da: Musik, Onomatopöien, syntaktische Struktur der Komposition ...

Wie Berio später sagte, als er über die laufende Arbeit sprach: Der Anfang des Kapitels stellt eine Art *Ouverture* dar, eine Exposition der Themen, eine Abfolge von *Leitmotiven* ohne erkennbaren Zusammenhang und ohne diskursive Bedeutung, mit Sätzen, die man auch und nur in ihrer unmittelbaren Musikalität voll erfassen und genießen kann, eine Art *Klangfarbenmelodie*<sup>10</sup>, in welcher der Autor auch Bezugnahmen auf die typischsten Kunstgriffe der Musikaufführung herstellen wollte: auf Triller, Vorschläge, Martellati, Portamenti, Glissandi.<sup>11</sup> Ideal für Berio, der, wie später in allen seinen Beziehungen mit Librettisten, immer genervt war, wenn die Präsenz von Wortbedeutungen oder Geschichten ihn am ungehinderten Zugriff auf die Töne im Reinzustand hinderte. Gleichwohl hätte jede musikalische Überlegung, die allein auf der Präsenz dieser Kunstgriffe (Triller, Vorschläge etc.) beruhte, das Experiment auf die Onomatopöie beschränkt. Berio wollte jedoch von Anfang an, ausgehend von dem Hinweis auf die *fuga per canonem*, die bei Joyce angelegten polyphonen Kapazitäten entwickeln.

So begannen wir also, den Text zu lesen (der auf Tonband mitgeschnitten wurde), zuerst im englischen

Original (Cathy), dann in zwei französischen Fassungen (ich und Marise Flach) und in drei italienischen (Ruggero de Daninos, Nicoletta Rizzi und Furio Colombo).

Aber hören wir, wie Berio selbst über diese Erfahrung spricht, auch weil es kein Zufall war, dass er, kaum dass sie beendet war, das Bedürfnis hatte, einen Bericht darüber mitsamt Kommentar in Nummer 3 der »Incontri Musicali« zu publizieren:<sup>12</sup>

»[...] gerade beim Entwickeln und Konzentrieren der polyphonen Intentionen von Joyce [sollte es möglich sein], Schritt für Schritt eine noch musikalischere und noch umfassendere Durchdringung des Textes als bei dessen erster Lektüre zu erreichen. Hatte man das Thema – als lautliches System – einmal akzeptiert, ging es also darum, es schrittweise von seinem mündlichen, linearen Ausdruck, von seiner bedeutungsmäßigen Konditionierung zu entfernen [...], indem man seine phonetischen Aspekte in Betracht zog und es im Hinblick auf seine Möglichkeiten zu elektroakustischer Transformation bewertete.

Der erste Schritt, den es zu tun galt, war also, einige charakteristische Elemente des Textes *spontan* zu verdeutlichen, um die auf dem Papier versuchte Polyphonie zu verwirklichen [...].

[...] um die latente Polyphonie des Textes freizusetzen, sind die drei Sprachen nach einem sehr einfachen und geordneten System miteinander kombiniert worden: ein erster Ordnungsversuch also, mehr musikalischer Art. Es handelt sich um eine Reihe von Vertauschungen zwischen einer Sprache und der anderen, die sich auf zwei fixen Punkten vollziehen, welche – auf Basis der durch die vorausgegangenen Überlagerungen erzielten Ergebnisse →

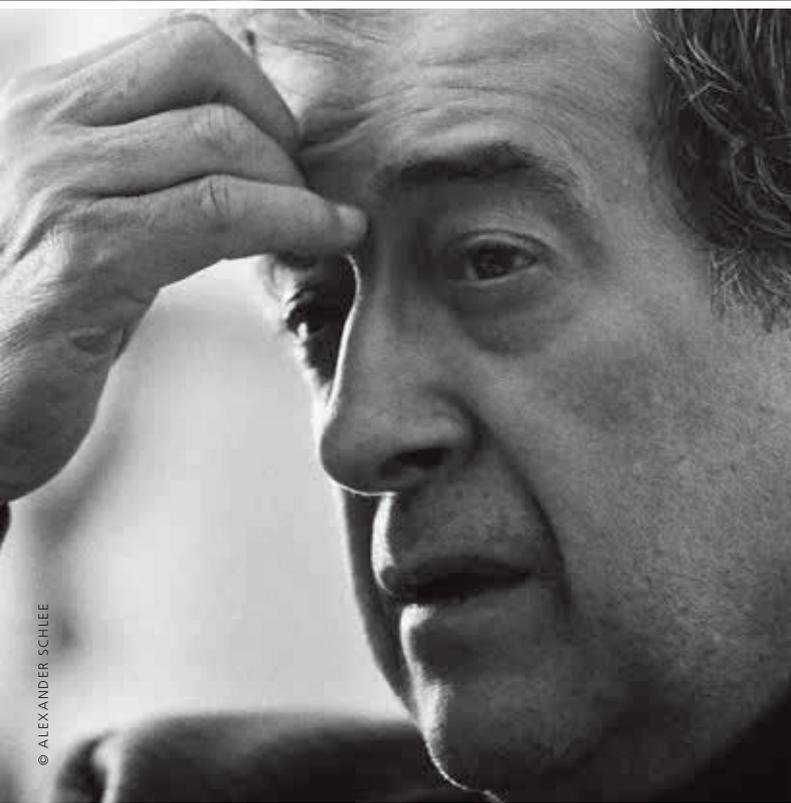
---

<sup>9</sup> Für das Experiment hatte ich dann einen Schreibmaschinendurchschlag des 11. Kapitels bekommen, aber, wie Nicola Scaldaferrri später anmerkte (*Bronze by gold, by Berio by Eco. Viaggio attraverso il canto delle sirene*, in *Nuova musica alla radio*, a.a.o., S. 101–157), der Text, den man uns zur Verfügung gestellt hatte, war nicht immer identisch mit dem später gedruckten (vgl. James Joyce, *Ulisse*, unica traduzione integrale autorizzata di G. de Angelis, consulenti G. Cambon, C. Izzo, G. Melchiori, Mondadori, Mailand 1960).

<sup>10</sup> Im Original deutsch (A. d. Ü.).

<sup>11</sup> [Vgl. L. Berio, *Poesia e musica – un'esperienza*, a.a.o., S. 101; jetzt in *Nuova musica alla radio*, a.a.o., S. 241 f.]

<sup>12</sup> [*Ebenda*. Die folgenden Passagen stehen auf den Seiten 102–104; *Nuova musica alla radio*, a.a.o., S. 243, 247 und 249.]



– nach Kriterien der Ähnlichkeit und des Gegensatzes festgelegt worden sind [...]

Durch die organisierte Begegnung dreier verschiedener Sprachen fühlten wir uns unmittelbar gedrängt, vor allem die rein lautlichen Verbindungen des Sprachengemischs zu erfassen, nicht so sehr den verschiedenen sprachlichen Codes zu folgen, zumal man ja, wenn man es mit verschiedenen gleichzeitig gesprochenen Botschaften zu tun hat, ohnehin nur eine davon zur Kenntnis nehmen kann, während die anderen, automatisch in den Rang von musikalischen Komplementen versetzt, zu Teilen eines echten polyphonen Gewebes werden. Dabei ist es interessant, festzustellen, dass an einem bestimmten Moment, wenn der Mechanismus der Vertauschungen in Gang gekommen ist und sich stabilisiert hat, diese Art des Zuhörens voll und ganz übernommen wird: Die Übergänge von einer Sprache zur anderen werden nicht mehr als solche wahrgenommen, sondern vollständig ignoriert und nur noch als musikalische Funktion empfunden.«

Hier konnte Berio nun die Joyce-Lektüre verlassen, um einen entscheidenden Schritt zu einer mehr musikalischen Entwicklung des Textes zu machen. Zu einer Entwicklung, die ihm schon implizit im Joyce'schen Original enthalten schien, »vor allem im englischen Original, das frei von jeder Bezugnahme auf eine quantitative, an der Silbenzahl orientierte Metrik ist, wie sie die lateinische Prosodie kennzeichnet (und folglich, in verschiedenem Maße, die italienische und die französische), und sich stattdessen auf die typischen Klangfarben- und Akzentuierungsmöglichkeiten des Englischen gründet.«<sup>13</sup>

Es war der Moment, auf elektroakustische Mittel zurückzugreifen, um die Transformation der von einer einzigen Stimme vorgebrachten Klangfarben zu vervielfachen und zu steigern, die Wörter zu zerlegen und das daraus resultierende stimmliche Material nach anderen Kriterien neu zu ordnen.

Ich will hier nicht die ganze weitere Arbeit beschreiben, mir bleibt nur, auf Berios Text zu verweisen, um im Einzelnen zu verfolgen, was mit diesem englischen Text gemacht worden ist, um schließlich mit den Formanten einiger privilegierter Töne zu arbeiten oder (wie es im Kommentar der Radiosendung heißt) mit dem geheimen Leben der Vokale und Konsonanten, bis sich der Originaltext im originalen Zischen der s-Laute (»Pearls: when she. Liszts rhapsodies. Hisssss«) auflöst. Und damit sind wir von *Omaggio a Joyce* zu *Thema* übergegangen.

Viele hören die Komposition *Thema*, ohne die ihr zugrunde liegende Radiosendung zu kennen. Vielleicht muss man diese alte Geschichte auch nicht kennen, um den Musiker Berio zu beurteilen. Aber ich bin dem guten Luigi Ronconi dankbar, dass er die originale Aufzeichnung

in einem Archiv der RAI oder des belgischen Radios aufgestöbert hat, denn die kontinuierliche Linie, die von der Lektüre des *Ulysses* bis zu *Thema* reicht, sagt uns viel über die kulturellen Grundlagen, die interdisziplinäre Neugier und die akustische Unersättlichkeit, die Berios Musikschaffen nährte.

*Omaggio a Joyce*, Berios Kommentar dazu und mein Aufsatz über das offene Kunstwerk erschienen 1959, ein Jahr nach jenem Artikel von Pousseur über »Die neue musikalische Sensibilität«, der uns alle ein bisschen inspiriert hatte (Berio hat nie verhehlt, wie viel er der theoretischen Arbeit von Pousseur verdankte). Darin erklärt Pousseur:

»Die neue Musik [...] ist bestrebt, Akte bewusster Freiheit zu fördern. Und da die Phänomene nicht mehr in konsequentem Determinismus miteinander verkettet sind, obliegt es dem Hörer, sich bewusst in ein Netz unerschöpflicher Relationen zu stellen, sozusagen selbst den Grad seiner Annäherung, seine Orientierungspunkte, seine Bezugsskala zu bestimmen (dabei wohl wissend, dass seine Wahl bestimmt ist durch den Gegenstand, den er anschaut); er ist es jetzt, der bestrebt sein muss, gleichzeitig die größte Zahl möglicher Abstufungen und Dimensionen zu verwenden, seine Aufnahmeinstrumente zu dynamisieren, sie zu vervielfachen, sie bis an die Grenzen ihrer Möglichkeiten auszuweiten.«<sup>14</sup>

Man beachte, dass Pousseur noch nicht von einer Unterscheidung (die erst ich in der folgenden Nummer einführen sollte) zwischen offenen Kunstwerken im Allgemeinen und Kunstwerken in Bewegung sprach. Er sprach von einer allgemeinen Tendenz der zeitgenössischen Kunst, mehrdeutige Formen zu präsentieren, die den Konsumenten zu verschiedenen Lesarten ermunterten. Der zitierte Abschnitt enthält darüber hinaus eine grundlegende Präzisierung: Die Freiheit des Kunstkonsumenten wird begrenzt von dem Gegenstand, den er anschaut. Ich betone das aus folgendem Grund: Wenn es zu Beginn der fünfziger Jahre noch provozierend und vielleicht heilsam war, auf der Freiheit des Kunstkonsumenten zu insistieren, so ist diese Freiheit in den Jahrzehnten danach durch den so genannten Dekonstruktivismus so weit ausgedehnt worden, dass die einstigen Verteidiger der Interpretationsfreiheit sich genötigt sahen, daran zu erinnern, dass die Interpretation schließlich immer noch mit jener vorgängigen Realität zu rechnen habe, die der Text sei, ob der musikalische, der literarische oder der bildliche. Aus diesem Grund habe ich rund zwanzig Jahre später den Unterschied zwischen *Interpretation* eines Textes und *Gebrauch* eines Textes eingeführt: Erstere muss die Angaben

des Textes respektieren, letzterer kann jede Benutzung des Textes sein, die sich denken lässt, vom Gebrauch eines Buches, um damit ein Feuer zu entzünden, bis zum Betrachten der Venus von Milo, um sich erotisch an ihr zu erregen. Auch Berio selbst hat sich in mehreren Schriften und Interviews immer vorsichtiger über die Freiheit des Interpretieren geäußert (wobei er mit Interpretieren nicht nur

machten, was in der Kunst aller Zeiten *implizit* möglich war, weshalb ich in meinem Aufsatz daranging, die Bedingungen der interpretativen Öffnung in früheren Jahrhunderten zu untersuchen.

Nur dass ich dann, um diese neue Sensibilität zu betonen, am Anfang meines Aufsatzes jene Werke anführte, die ich als *Werke in Bewegung* definierte, in denen der

**»Der ideale Zuhörer ist derjenige, der alle Implikationen erfassen kann, der ideale Komponist ist derjenige, der sie kontrollieren kann.«** LUCIANO BERIO

die Ausübenden, sondern auch die Zuhörer meinte) – und ich habe ein Zitat von ihm aus dem Jahre 1995 gefunden, das ein Kommentator ohne genauere Quellenangabe angeführt hat, in dem er sagt: »Der ideale Zuhörer ist derjenige, der alle Implikationen erfassen kann, der ideale Komponist ist derjenige, der sie kontrollieren kann.«<sup>15</sup>

Was geschah nun mit *Omaggio a Joyce*? Am Anfang war ein verbaler Text, eben der von Joyce. Ihn zu zerlegen, um musikalische Sequenzen daraus zu gewinnen, grenzte gefährlich an seinen Gebrauch, aber gerade die Unbestimmtheit jener Aufzählung von Onomatopöien, die das 11. Kapitel eröffnet und dem Leser sozusagen erlaubt, kursorisch zu lesen und mal die eine, mal die andere Onomatopöie zu betonen, ohne gezwungen zu sein, einer Ordnung der Signifikate zu folgen, rechtfertigte diesen Gebrauch des Textes, der ja schon in ihm selbst definiert war als ein Packen syntaktischer Blöcke, die man sich freihändig neu ordnen kann.

Dann folgte *Thema* von Luciano Berio, ein fertiges und nicht weiter zerlegbares Stück, das auch gleich aufgezeichnet und als unveränderbare Schallplatte vorgelegt wurde. Aber zugleich platzierte sich *Thema* durch das lautliche Ambiente, das es erzeugte, durch die Suggestionen, die es hervorrief, als Quelle vielfältiger Lesarten oder, wie ich es in meinem Aufsatz über das offene Kunstwerk schrieb:

»Jeder Konsument bringt eine konkrete existentielle Situation mit, eine in bestimmter Weise konditionierte Sensibilität, eine bestimmte Bildung, Geschmacksrichtungen, Neigungen, persönliche Vorurteile, dergestalt, dass das Verstehen der ursprünglichen Form gemäß einer bestimmten individuellen Perspektive erfolgt.«<sup>16</sup>

Man kann freilich sagen, dass dies bei allen Kunstwerken der Fall ist, auch schon bei der *Ilias*. Doch gerade dies war der Punkt, der uns interessierte: die Tatsache, dass die neuen künstlerischen Formen programmatisch *explizit*

Autor dem ausführenden Interpretieren tatsächlich vorschlägt, die Blöcke bei jeder Aufführung nach anderen syntaktischen Entscheidungen zu ordnen. Und während ich die neuesten musikalischen Experimente mit anderen künstlerischen Erfahrungen verknüpfte, von Calders *Mobiles* bis zum Buch mit mobilen Seiten in der Utopie Mallarmés, wählte ich als Beispiel das *Klavierstück XI* von Stockhausen, die *Sequenza I* für Flöte solo von Berio und die *Scambi* von Pousseur (drei Jahre später, im fertigen Buch und immer unter Lucianos Kontrolle, ergänzte ich die Liste dann um die 3. Klaviersonate von Boulez).

Tatsächlich schlug Stockhausen dem Ausführenden auf einem einzigen großen Blatt eine Reihe von Gruppen vor, unter denen er wählen sollte, mit welcher er anfang, und Pousseur präsentierte seine *Scambi* als ein »Möglichkeitsfeld«, eine Einladung zur Wahl, insofern sie aus sechzehn Abschnitten bestehen, von denen jede mit zwei anderen verbunden werden kann, so dass sich, da man mit jedem beliebigen Abschnitt beginnen kann, am Ende eine große Anzahl musikalischer Entwicklungen ergibt. Dagegen gilt für Berios *Sequenza I*, wie ich in meinem Aufsatz schrieb (und mein Text war von Luciano Wort für Wort streng kontrolliert worden):

»In der *Sequenza per flauto solo* hat der Interpret ein Notenblatt vor sich liegen, auf dem Tonfolge und Lautstärke festgelegt sind, während die Dauer jeder Note von dem →

<sup>13</sup> [Ebenda, S. 105; *Nuova musica alla radio*, a.a.o., S. 249.]

<sup>14</sup> [Henri Pousseur, *La nuova sensibilità musicale*, »Incontri Musikali«, 2, 1958, S. 3–37.; zitiert in Eco, *Das offene Kunstwerk*, a.a.o., S. 40 (A. d. Ü.).

<sup>15</sup> [Vgl. auch das Zitat von Berio in [www.radio.rai.it/filodiffusione/auditorium/view.cfm?Q\\_PROG\\_ID=356&Q\\_EV\\_ID=232293](http://www.radio.rai.it/filodiffusione/auditorium/view.cfm?Q_PROG_ID=356&Q_EV_ID=232293)]

<sup>16</sup> [U. Eco, *L'opera in movimento e la coscienza dell'epoca*, a.a.o., S. 33–34; die Stelle findet sich auch in Ders., *Opera aperta*, Bompiani, Mailand 1962, S. 34.; dt. in *Das offene Kunstwerk*, a.a.o., S. 30 (A. d. Ü.).

Wert abhängt, den der Interpret ihr innerhalb konstanter, konstanten Metronomzahlen entsprechender Zeiträume geben will.«<sup>17</sup>

Es war offenkundig, dass *Sequenza I* auf andere Art als die beiden anderen Werke »in Bewegung« war und dem Ausführenden nur eine ziemlich begrenzte Freiheit ließ, die nicht in die syntaktische Struktur des Werkes eingriff. Doch damals ging es mir darum, »extreme« Beispiele anzuführen, um genau diese Aspekte von Öffnung zu illustrieren.

Neuerdings ist jedoch über die angeblich dem Interpretieren von *Sequenza I* gewährte Freiheit eine philologisch gut begründete Debatte ausgebrochen. Ich nenne nur aus dem kürzlich erschienenen Sammelband *Berio's Sequenzas* den Aufsatz von Cynthia Folio und Alexander R. Brinkmann (*Rhythm and Timing in the Two Versions of Berio's »Sequenza I« for Flute Solo: Psychological and Musical Differences in Performance*), den von Edward Venn (*Proliferations and Limitations: Berio's Reworking of the »Sequenzas«*) und den von Irna Priore (*Vestiges of Twelve-Tones Practice as Compositional Process in Berio's »Sequenza I« for Solo Flute*).<sup>18</sup>

Im ersten Aufsatz wird angemerkt, ich hätte das Werk von Berio missverstanden, es stelle de facto kein Beispiel für Werke in Bewegung dar. Im Aufsatz von Venn wird jedoch behauptet, durch das Publizieren meines Artikels in seiner Zeitschrift sei Berio mitschuldig an diesem Missverständnis gewesen (und Venn weiß nicht, dass Berio auch die von mir benutzten Ausdrücke und Formulierungen kontrolliert hatte). Es scheint also, dass Berio seine Meinung später geändert hat, wie auch daran zu sehen ist, was er 1981 zu Rossana Dalmonte in *Intervista sulla musica* sagte:

»Das Stück ist sehr schwierig, darum habe ich eine sehr bestimmte Notation gewählt, die jedoch einige Flexibilität margins lässt, so dass der Ausführende die – eher psychologische als musikalische – Freiheit haben könnte, das Stück da und dort seinem technischen Stand anzupassen. Leider hat jedoch genau diese Notation dazu geführt, dass viele Ausführende – deren größte Tugend gewiss nicht die professionelle Integrität war – sich, gelinde gesagt, übertriebene Adaptationen erlaubten. Ich habe tatsächlich vor, *Sequenza I* in rhythmischer Notation neu zu schreiben; sie wird weniger »offen« und vielleicht autoritärer sein, aber sicherlich überzeugender. Und ich hoffe, Umberto Eco wird mir verzeihen ...«<sup>19</sup>

Tatsächlich hat Berio dann 1992 eine zweite Version des Stückes geschrieben (erschieden 1998), in der die Freiheit des Ausführenden deutlich verringert ist. Ich werde mir nicht erlauben, mich in die höchst subtilen musikalischen Analysen einzumischen, die zeigen, wie Berio die Notation seines Stückes von 1958 bis 1992 geändert hat, ich will nur versuchen, das Geheimnis der beiden Versionen von

*Sequenza I* zu erklären, indem ich daran erinnere, dass sowohl Berio als auch ich die Tatsache der so genannten »Bewegung« lediglich als Grenzfall einer Poetik des offenen Kunstwerks anführten – was man auch daran sieht, dass in meinem Aufsatz die Beispiele für Werke in Bewegung nur zwei von 22 Seiten und in dem späteren

Band *Opera aperta* nur drei von 370 Seiten füllten.

Aber sicherlich hatten diese Beispiele und die Berufung auf das sich bewegende Werk die damaligen Leser so beeindruckt, dass sie schließlich meinten, die Werke in Bewegung seien die einzigen offenen Werke, an die wir dachten, und alle anderen seien »geschlossen«. Hätte ich das vorausgeahnt, dann hätte ich die beiden Anfangsseiten meines Aufsatzes nicht geschrieben, sie waren nur eine Art Trommelwirbel, um den Leser aufhorchen zu lassen oder, *si licet parva componere magnis*, so etwas wie die vier anfänglichen Schläge der Fünften Symphonie von Beethoven.

Auch Fedele d'Amico teilte den Irrtum, obwohl er grundlegende Beobachtungen gemacht hatte. Zum einen gab er zu bedenken, wenn der Flötist Gazzelloni eine bestimmte Wahl und keine andere getroffen habe, womöglich mit Berios Zustimmung, dann sei das nur eine Privatsache ohne musikalischen Belang, denn was das Publikum schließlich zu hören bekommen habe, sei das Ergebnis dieser Wahl gewesen und folglich ein ebenso »autoritäres« und nicht veränderbares Objekt wie ein klassisches Musikstück. Zum anderen erklärte er mit Entschiedenheit:

»Das offene Kunstwerk ist nichts Neues in der Geschichte der Avantgarde, und es ist auch kein postwebern'sches Phänomen: Jedes Werk, das grundlegende sprachliche Ambiguitäten aufweist, ist offen [...] wie bereits die Werke Schönbergs zumindest in der Phase von 1908–1912. Neu ist, dass es jetzt, unter verschiedenen Namen, auf den Begriff gebracht worden ist. Und das ist ein wichtiger Umstand, denn er bezeichnet eine vielleicht entscheidende Etappe im Selbstbewusstsein der Avantgarde.«<sup>20</sup>

Genau das war es, was ich sagen wollte.

In meiner Antwort auf d'Amicos Artikel erwiderte ich, dass die Gleichsetzung der Freiheitsakte des Ausführenden mit den Freiheitsakten des Zuhörers auf die Interpretationstheorie Luigi Pareyson zurückging, für den auch der einfache Akt einer Textlektüre (oder die Art, wie man sich hinstellt, um ein Bild von vorn oder schräg von der Seite zu betrachten) eine Ausführung ist, und dass es aus philosophischer Sicht keinen Unterschied gibt zwischen der Freiheit, die sich ein Flötist beim Lesen einer Partitur nehmen kann und derjenigen, die sich ein Zuhörer beim Zuhören nehmen kann, da beide Interpretationsakte<sup>21</sup> sind. Deswegen interessierte es mich, diese Dialektik zwischen Rechten des Textes und Rechten des Interpreten herauszustellen (sei dieser nun Ausführender oder Zuhörer/Leser), unabhängig von einer Reihe gewiss nicht irrelevanter Differenzen.

Gleichwohl kann man sicher nicht ignorieren, dass angesichts einer mobilen Skulptur von Calder der Betrachter ständig andere Dispositionen erzeugen kann, also das vom Werk gebotene Möglichkeitsfeld voll nutzt, während bei musikalischen Werken, bei denen die erste Wahl vom Ausführenden getroffen wird, der Zuhörer immer nur das Ergebnis einer einzigen Wahl zu hören bekommt, also nicht die volle Breite des Möglichkeitsfeldes nutzen kann. Dies erklärt vielleicht, warum der Begriff des Kunstwerks in Bewegung dann später keine interessanten Weiterungen erbracht hat. Doch ich wiederhole, für mich wie für Berio war dieser Begriff nur ein provozierendes Beispiel, um über die weiterreichende Poetik des offenen Kunstwerks zu diskutieren.

In meiner Antwort auf d'Amico gab ich auch zu bedenken, dass das Verhältnis zwischen einem Gemälde von Pollock, das stillsteht, und einer Skulptur von Calder, die sich bewegt, zwar ein anderes ist, aber dass in beiden Fällen der Betrachter ermuntert wird, ständig wechselnde Relationen zwischen den plastischen Elementen herzustellen. Ich glaube, Luciano hat während seines ganzen Schaffens mehr an Pollock als an Calder gedacht, und dies dürfte das Problem von *Sequenza I* ein für alle Mal lösen. Hierzu möchte ich ein Gespräch zitieren, das Berio 1997 mit Theo Muller geführt hat:

»Als ich 1958 die *Sequenza I* schrieb, betrachtete ich das Stück als so schwer zu spielen, dass ich dem Spieler keine besonderen rhythmischen Muster vorschreiben wollte. Ich wollte, dass der Spieler die Musik wie einen Anzug trägt, nicht wie eine Zwangsjacke.«

Aber nachdem er daran erinnert hat, dass viele Flötisten nach Gazzelloni sich bei diesem Stück exzessive Freiheiten erlaubt hatten, fährt er fort:

»Eine gewisse Art von Flexibilität ist sicherlich Teil der Konzeption des Werks. Aber das durchgängig schnelle Tempo, die hohe Anzahl von Registerwechseln, die Tatsache, dass alle Parameter ständig unter Druck sind, erzeugen automatisch ein Gefühl von Instabilität, eine Offenheit, die Teil der Ausdrucksqualität des Werkes ist – eine Art *work in progress*, wenn Sie so wollen.«<sup>22</sup>

Das ist der Punkt. Berio war interessiert an einer Poetik des offenen Kunstwerks, die über den – historisch ziemlich provisorischen – Rahmen des Kunstwerks in Bewegung hinausging.

Ich glaube, es war 1960, das Jahr, in dem die vierte und letzte Nummer der »Incontri Musicali« herauskam, als ich Berio die Gedichte von Edoardo Sanguineti zu lesen gab. Fasziniert von der *Palus Putredinis*, stürzte er sich auf ihn und begann ihn zu martern. So entstand *Laborintus*. Ich gebe die Zeugenrolle jetzt an den Freund Edoardo weiter und beende hier meine Erinnerungen. Aber ich möchte betonen, dass in dem eben zitierten Gespräch (wie in vielen anderen Interviews) die Bezugnahme auf Joyce (diesmal auf *Finnegans Wake* als *work in progress*) weder zufällig noch manieristisch war. Auch in seinem weiteren musikalischen Schaffen hat Luciano Berio nie aufgehört, seine Hommage an Joyce zu entrichten. ↵

Aus: Luciano Berio »Nuove Prospettive« –  
herausgegeben von Angela Ida De Benedictis.  
Florenz, Leo S. Olshki, 2012  
(Deutsch von Burkhard Kroeber)

17 [U. Eco, *L'opera in movimento e la coscienza dell'epoca*, a.a.o., S. 32; der Passus steht auch in Ders., *Opera aperta*, a.a.o., S. 31]; dt. *Das offene Kunstwerk*, a.a.o., S. 27 (A. d. Ü.).

18 Siehe den Band Berio's »Sequenzas«. *Essays on Performance, Composition and Analysis*, ed. by J. K. Halfyard, Ashgate, Aldershot 2007.

19 [Luciano Berio, *Intervista sulla musica*, hrsg. von Rossana Dalmonte, Laterza, Rom/Bari 1981, 2007, S. 108–109.]

20 [F. d'Amico, *Dell'opera aperta, ossia dell'Avanguardia*, a.a.o., S. 103.]

21 [Vgl. U. Eco, *Risposta a d'Amico*, »Incontri Musicali«, 4, 1960, S. 105–112.]

22 [Theo Muller, *The Music is not an Solitary Act. Conversation with Luciano Berio*, »Tempo«, 199, 1997, S. 16–20.



ALEX ROSS

# Erhabenheit auf Amerikanisch<sup>1</sup>

Morton Feldman war ein großer, unwirscher jüdischer Typ aus dem Stadtteil Woodside in Queens/New York, Sohn eines Herstellers von Kinderbekleidung. Bis zum Alter von 44 Jahren arbeitete er im Familienbetrieb, später erhielt er einen Lehrstuhl für Komposition an der State University of New York in Buffalo. Er verstarb 1987 im Alter von 61 Jahren. Zur Überraschung fast aller erwies er sich als einer der herausragenden Komponisten des 20. Jahrhunderts – ein souveräner Künstler, der unermessliche, stille, schmerzlich schöne Klangwelten zu erschließen imstande war. Er war zudem einer der größten Redekünstler in der jüngeren Stadtgeschichte New Yorks, und nichts eignet sich eingangs besser, als ihn für sich selbst sprechen zu lassen:

»In der zurückliegenden Zeit meines Lebens schien es unbegrenzte Möglichkeiten zu geben, aber mein Bewusstsein war verschlossen. Jetzt, nach vielen Jahren, mit offenem Bewusstsein interessieren mich Möglichkeiten nicht mehr. Ich scheine mich damit zu begnügen, im selben Zimmer dieselben Möbel immer wieder neu zu arrangieren. Manchmal beschäftige ich mich mit nicht mehr als damit, wechselnde Bedingungen der Praktikabilität herzurichten, die es mir möglich machen zu arbeiten. Jahrelang habe ich erklärt, wenn ich nur einen bequemen Stuhl finden könnte, würde ich es mit Mozart aufnehmen.«

»Mein Lehrer Stefan Wolpe war Marxist, und er hatte das Gefühl, meine Musik sei zu esoterisch. Damals. Und er hatte sein Studio sozusagen in einer proletarischen Straße, an der 14<sup>th</sup> Street und der 6<sup>th</sup> Avenue. [...] Es war im 2. Stockwerk, und wir schauten aus dem Fenster und er sagte: »Und was sagt der Mann auf der Straße dazu?« In dem Augenblick ... da ging unten gerade Jackson Pollock; der verrückte Künstler meiner Generation lief unten gerade über die Straße.«

»Wenn ein Mann an einer Universität Komposition lehrt, wie kann er dann kein Komponist sein? Er hat schwer gearbeitet, er hat sein Handwerk gelernt. Ergo, er ist ein Komponist. Ein Profi. Wie ein Doktor. Aber da gibt es jenen Doktor, der einen aufschneidet, alles genau richtig macht, einen wieder zunäht – und man stirbt. Sein

Fehler bestand darin, dass er das Risiko nicht einging, das einen hätte retten können. Kunst ist eine entscheidende, gefährliche Operation, die wir an uns selbst ausführen. Wenn wir kein Risiko eingehen, sterben wir in der Kunst.«

»Polyphonie kotzt mich an.«

»Weil ich Jude bin, identifiziere ich mich nicht, sagen wir, mit der Musik der westlichen Zivilisation. In anderen Worten: Wenn Bach uns eine verminderte Quarte vorgibt, gibt es in mir kein Verständnis dafür, dass diese verminderte Quarte »o Gott« bedeutet. [...] Was sind unsere Moralbegriffe in der Musik? Sie sind begründet in der deutschen Musik des 19. Jahrhunderts, nicht wahr? Darüber denke ich nach, und außerdem beschäftigt mich der Gedanke, dass ich der erste große jüdische Komponist sein möchte.«

Diese Zitate sind in drei Sammlungen der Schriften, Vorträge und Interviews von Feldman veröffentlicht: *Morton Feldman: Essays* (1985)<sup>2</sup>, *Give My Regards to Eighth Street* (2000) sowie in der Anthologie *Morton Feldman Says*, herausgegeben von Chris Villars (2006). Die Publikationen bezeugen den ebenso reichen, dichten, auf das Ich bezogenen, spielerischen, präzisen wie poetischen und vieldeutig zitierbaren Umgang des Komponisten mit der Sprache. So mancher Werktitel ist auf seine eigene Weise musikalisch: *The Viola in My Life*, *Madame Press Died Last Week at Ninety*, *Routine Investigations*, *Coptic Light*, *The King of Denmark*, *I Met Heine on the Rue Fürstenberg*. Als Meister des Monologes hatte Feldman eine geradezu unheimliche Fähigkeit jede noch so illustre Gesellschaft zu dominieren. Mit einer Körpergröße von über eins achtzig und einem Gewicht von annähernd hundertfünfzig Kilo war er denn auch kaum zu übersehen. Er nahm an Treffen des Künstlerclubs an der 8<sup>th</sup> Street teil, Hauptsitz der →

<sup>1</sup> [Anm. d. Übers.:] Der Originaltitel dieses Beitrags lautet *American Sublime* nach einem Gedicht des amerikanischen Autors Wallace Stevens (1879–1955). Die Übersetzung dieses Titels folgt der 2011 von Hans Magnus Enzensberger bei Hanser herausgegebenen Anthologie *Hellwach, am Rande des Schlafs* und der dort wiedergegebenen deutschen Übertragung des Gedichts durch Durs Grünbein.

<sup>2</sup> Die deutsche Übersetzung der Zitate folgt dieser zweisprachigen Ausgabe.

Abstrakten Expressionisten, zeigte bei Zusammenkünften der New Yorker Schule von Dichtern, Tänzern und Malern seine auf anwesende Damen gerichtete Aufmerksamkeit und fiel dabei mitunter ebenso großzügig wie ungebeten auf; andere Komponisten amüsierte und brüskierte er gleichermaßen. John Adams erzählte mir vom Besuch eines Festivals für Neue Musik in Valencia/Kalifornien, wo er in einem schäbigen Motel mit dem Namen Ranch House Inn abgestiegen war. Beim Frühstück traf Adams auf einige führende Persönlichkeiten der Musik des ausgehenden 20. Jahrhunderts, darunter Steve Reich, Iannis Xenakis und Milton Babbitt, die mit Feldman zusammen saßen, der die ganze Zeit über nicht aufhörte zu reden. Adams nannte ihn einen »liebenswerten Solipsisten«.

### Mehr als 100 CD-Einspielungen

Zu den immer wieder erstaunlichen Paradoxien zählt, dass dieser ungeheuer wortreiche Mann Musik schrieb, die sich selten über ein Flüstern erhob. Im lautesten Jahrhundert der Geschichte schlug Feldman sich auf die Seite der eisigen Langsamkeit und schneeweichen Zartheit. Akkorde tauchen einer nach dem anderen auf, in scheinbar willkürlicher Folge, durchsetzt von Momenten der Stille. Harmonien schweben in einem Niemandsland zwischen Konsonanz und Dissonanz, zwischen Paradies und Vergessenheit. Rhythmen sind unregelmäßig und überschneiden sich, so dass die Musik über den Taktschlägen dahintreibt. Einfache Figuren wiederholen sich über lange Strecken – und entschwinden. Es gibt keine Exposition oder Durchführung von Themen, keine klar umrissene formale Struktur. Manche der späteren Werke werden über außerordentlich weitläufige Zeitspannen entwickelt und gehen an die Grenzen der Kapazitäten von Interpreten, sie zu spielen, sowie an jene des Publikums, ihnen zu folgen. Mehr als ein Dutzend seiner Werke haben eine Aufführungsdauer zwischen einer und zwei Stunden,

John Cage verortet. In den letzten beiden Jahrzehnten hat sich dieses Bild wie auch seine Reputation allmählich gewandelt, indes seine Werke in amerikanischen Konzertprogrammen noch immer Raritäten darstellen. Es gibt mittlerweile mehr als hundert CD-Einspielungen seiner Werke, die meisten davon sind bei so unerschrockenen kleinen Labels wie Hat Art, New Albion, CRI und CPO erschienen sowie bei den unverzichtbaren Mode Records, die parallel Ausgaben von Feldman und Cage herausgeben. Laut Chris Villars akribischer Onlinediskographie sind mit Ausnahme weniger von Feldmans insgesamt 140 veröffentlichten Werken alle auf CD erschienen, einige davon wurden sogar mehrfach aufgenommen; allein zehn Pianisten haben sich in den Dienst der 90-minütigen *Triadic Memories* gestellt. Seine Musik hat ihre Zuhörerschaft nicht nur unter den Kennern Neuer Musik, sondern auch unter den experimentierfreudigen Liebhabern von Rock und Pop gefunden, die unmittelbar auf deren unheimliche Kraft ansprechen. In einem 1982 gehaltenen und in *Morton Feldman Says* veröffentlichten Vortrag stellte der Komponist die Frage: »Haben wir irgendetwas in der Musik, das alles Bisherige wegzufegen imstande wäre? Das einfach alles reinigte?« Wenn schon nicht eher, so haben wir es jetzt.

### Lange Gespräche mit Varèse

Feldman, dessen Eltern von Kiew nach Amerika gekommen waren, wuchs im kosmopolitischen New York der 1930er- und 40er-Jahre auf, als Bürgermeister Fiorello LaGuardia Hochkultur für die Arbeiterklasse propagierte und aus Europa emigrierte Künstler die Straßen bevölkerten. Er erhielt Klavierunterricht bei Vera Maurina Press, einer legendären Pädagogin, einstigen Schülerin von Ferruccio Busoni und Personifikation von Feldmans *Madame Press Died Last Week at Ninety*. Sein erster Kompositionslehrer war Wallingford Riegger, einer der

## ***Feldman hat seine Zuhörerschaft nicht nur unter den Kennern Neuer Musik.***

*For Philip Guston* und *String Quartet (II)* gehen noch weit darüber hinaus. In seiner gleichsam rituellen Ruhe überschreitet dieser Schaffenskomplex die Syntax westlicher Musik, und es ist an den Interpreten, diesem über ihren Erfahrungshorizont hinaus gerecht zu werden. Einer Legende zufolge schrie Feldman einem Ensemble, das sich zuvor so sacht wie nur möglich durch eine seiner Partituren geschlichen hatte, entgegen: »Verdammt zu laut und verdammt zu schnell.«

Eine Zeit lang wurde Feldman lediglich als einer der vielen experimentellen Komponisten im Umfeld von

frühesten amerikanischen Anhänger von Arnold Schönberg. Er setzte dann seine Studien bei Stefan Wolpe fort, der sich nur wenige Jahre zuvor gegen die Nazis in Berlin stark gemacht hatte. Der junge Morty führte zudem viele lange Gespräche mit dem ausgewanderten Ultramodernen Edgard Varèse, der ihm dazu riet, sich beim Schreiben immer vorzustellen, wie lange jeder Klang bis an das Ende des Konzertsaals benötige. Feldmans frühe Arbeiten, welche nunmehr auf den bei Mode und OGREOGRESS erschienenen Aufnahmen nachzuhören sind, verdanken Schönberg und Bartók noch einiges, indes schon bald

eine ungewöhnliche Entwicklung zu beobachten ist; Varèses Rat folgend setzt Feldman einen Basisakkord frei, um diesen im Kopf des Hörers nachhallen zu lassen.

Der ausschlaggebende Moment in Feldmans Entwicklung folgte 1950, als er mit der Welt von John Cage in Berührung kam. Das seltsame Paar der musikalischen Avantgarde – der schwule, hagere, angelsächsische Kalifornier und der heterosexuelle, vierschrötige, russisch-jüdische New Yorker – trafen sich eines Abends in der Carnegie Hall bei einem Konzert mit Anton Weberns zwölfstimmiger *Symphonie* unter Dimitri Mitropoulos. Beide verließen frühzeitig den Saal, weil sie auf keinen Fall die folgenden *Symphonischen Tänze* von Rachmaninow hören wollten, deren Romantik den Zauber der Moderne zerstört hätte. Als sie sich über den Weg liefen, stellte Feldman die Frage: »War das nicht schön?« Damit wurde eine Freundschaft geboren. Feldman besuchte Cage in dessen Mietwohnung an der Ecke Monroe und Grand Street, heute das Viertel der East River Houses. Den Jungen aus Queens erstaunte zunächst Cages nüchterne, unkonventionelle Einrichtung: die Lippold Mobiles, die Strohmatten auf dem blanken Boden, der Zeichentisch mit Leuchtstofflampe und Tuschefüller. Bald zog er einen Stock tiefer ein. Tagsüber arbeitete er in der Bekleidungsfirma seines Vaters und in der chemischen Reinigung seines Onkels. An seinen freien Abenden bewegte er sich in Cages bemerkenswertem Netzwerk künstlerischer Gleichgesinnter, zwischen den Malern und Dichtern, den Künstlern ohne Portfolio. Vor allem zu Malern fühlte sich Feldman hingezogen, was durchaus auf Gegenseitigkeit beruhte. Pollock bat ihn um eine Musik für die berühmte Hans-Namuth-Dokumentation über seine getropfte Malerei, das so genannte Drip painting. Philip Guston verweigerte Feldman in einem Portrait, das diesen mit Zigarette im Mundwinkel darstellt. »Das Großartige an den Fünfzigern war«, resümierte Feldman später, »dass für einen kurzen Moment – sagen wir, vielleicht für sechs Wochen – niemand die Kunst verstand.«

### **Gewöhnliches Instrumentarium**

Cage hat die Musik 1950 umgekrempelt. Er verwendete in seinen Werken *objets trouvés*, gefundene Gegenstände, in perkussiver Weise, »präparierte« Klaviere, Plattenspieler und andere Gerätschaften. Bald folgten Tonband- und Radiocollagen, auf Zufallsoperationen beruhende Kompositionen, multimediale Happenings und schließlich *4'33"*, das legendäre stumme Stück. Es waren jedoch nicht die Neuerungen des John Cage, die Feldman beeinflussten; solche Gerätschaften langweilten ihn. Er komponierte beinahe ausschließlich für gewöhnliches Instrumentarium, das mehr oder weniger gewöhnlich zu spielen war. Was Feldman wirklich beeindruckte, war das unerschütterlich Unkonventionelle des Cage'schen Geistes. Es hinderte ihn nun nichts mehr daran, alle überkommenen Gewohn-

heiten über Bord zu werfen – um er selbst zu werden. »Ich verdanke ihm alles und ich verdanke ihm nichts«, bekannte Feldman. In späteren Jahren hatten die beiden einige heftige Differenzen; Cage etwa sprach über die seiner Ansicht nach problematische Sinnlichkeit bei Feldman. Bei anderer Gelegenheit erklärte er, Feldmans Musik stünde jenem näher, »was wir als schön erkennen«,

## ***Der Ansatz lag einfach in der Befreiung der Musik aus der Maschinerie des Prozessualen.***

wohingegen er seine eigene näher jenem einordnete, »was wir als hässlich erkennen«. Die beiden konnten sich darüber ihre geschwisterliche Verbindung bewahren.

Nicht lange nach der Begegnung mit Cage öffnete Feldman in der Komposition seine eigene Büchse der Pandora in Form einer »grafischen Notation«, in der die herkömmliche Fixierung von Zeichen auf Notensystemen aufgegeben wurde. Eines Tages präsentierte er bei Cage in dessen Wohnung das erste aus einer Reihe von Stücken mit dem Titel *Projections*, deren Partitur aus einem Gitternetz von Kästchen bestand. Der Interpret wurde darin aufgefordert, Noten aus verschiedenen Kästchen zu wählen, die den hohen, mittleren und tiefen Tonbereich bezeichneten. Eine ab 1957 erscheinende Werkreihe legte zwar Tonhöhen fest, überließ dem Interpreten jedoch die Entscheidung, wann und wie lange die Töne zu spielen seien. Diese konzeptionellen Ansätze fanden – wie auch Feldmans Angewohnheit der Verwendung nummerierter abstrakter Titel – bei der internationalen Avantgarde rasch Verbreitung. Bald darauf füllten Komponisten ihre Partituren mit Mustern, Bildern und verbalen Anweisungen bis hin zum logischen Extrem von Cages *Theatre Piece* (1960), in dem ein toter Fisch auf die Klaviersaiten geklatscht wurde. Feldman hatte indes keine Affinität zu Anarchie. Sobald er merkte, dass seine Notation zu einer Zirkusaktion verleiten könnte – als Leonard Bernstein seine Musik 1964 mit den New Yorker Philharmonikern aufführte, fiel das Orchester in das Pfeifkonzert des Publikums gegen ihn ein – ging er in eine andere Richtung. Der Ansatz lag einfach in der Befreiung der Musik aus der Maschinerie des Prozessualen. Aus dem richtigen Geist heraus aufgeführt, klingen die grafischen Werke wie das Gemurmel einer Menschenmenge in einem Tempel.

Daneben fand auch die konventionelle Notation weiter Verwendung. In Stücken wie *Intermissions* und *Extensions* legte er die Grundlagen seiner Ästhetik, die er einmal als →



# MORTON FELDMAN

(1926–1987)

## Erstmals in neuen Ausgaben verfügbar:

***Instruments II*** 1975  
für Instrumentalensemble – 18'  
UE16502 • Partitur  
UE34793 • Studienpartitur

***Neither*** 1977  
Oper in einem Akt  
für Sopran und Orchester – 55'  
UE16326 • Partitur  
UE34140 • Studienpartitur  
(Fassung von Emilio Pomàrico)

***Violin and Orchestra*** 1979  
für Violine und Orchester – 65'  
UE16382 • Partitur  
UE34127 • Studienpartitur

***Patterns in a Chromatic Field*** 1981  
für Violoncello und Klavier – 90'  
UE17327 • Studienpartitur  
UE21456 • Spielpartitur

***Triadic Memories*** 1981  
für Klavier – 90'  
UE21448

***Three Voices*** 1982  
für Stimme und Tonband – 50'  
UE21409 • Partitur

***For Bunita Marcus*** 1985  
für Klavier – 75'  
UE35254

[www.universaledition.com/feldman](http://www.universaledition.com/feldman)



vibrierenden Stillstand bezeichnete. Nicht wenig verdankte sein Klang den atonalen Altmeistern, dem Wiener Triumvirat Schönberg, Berg und Webern, insbesondere deren träumerischeren, unheimlicheren Stimmungen; Feldmans Musik ist kaum zu denken ohne Präzedenz des Satzes *Farben* aus Schönbergs *Fünf Orchesterstücken* mit seinen rotierenden Transpositionen eines einzigen gedämpften Akkordes oder den Trauermarsch aus Weberns *Sechs Stücken für Orchester* mit seinen verschwommenen Bläuserschichten über Trommelwirbeln. Feldman tat nichts mehr, als die Ereignisdichte in Schönbergs Universum zu entschleunigen. Schönberg war, zu allem anderen, ein rastloser Mensch, den es immer rasch zur nächsten Neuerung im Klanglichen hindrängte. Feldman hingegen übte sich in Geduld. Er ließ jeden Akkord aussprechen, was dieser zu sagen hatte. Er holte Atem. Erst dann schritt er weiter fort. Seine Texturen sind von kühner Kargheit. Eine Seite von *Extensions 3* enthält lediglich 57 Noten in 40 Takten oder weniger als zwei pro Takt. In der Beschränkung auf ein Minimum des Materials wurde die Ausdruckskraft des die Töne umschließenden Raumes betont. Klänge beleben die umgebende Stille.

### Klang und Nachhall

Entscheidend war schließlich der Einfluss der Malerei. Feldmans Partituren atmen den gleichen Geist wie Rauschenbergs durchgängig weiße oder schwarze Leinwände, Barnett Newmans schimmernde Linien und vor allem Rothkos leuchtende Nebelbänke aus *Farben*. Seine Angewohnheit, dieselbe Figur in Folge immer wieder zu bringen, lädt zu einer der Bildbetrachtung vergleichbaren Musikhören ein; man kann den Klang aus verschiedenen Winkeln betrachten, davon zurücktreten oder nahe herankommen, weggehen und für eine weitere Anschauung wiederkehren. Feldman bekannte, die New Yorker Schule des Malens habe ihn zum Versuch einer Musik geführt, die »direkter, unmittelbarer, körperlicher« sei »als alles, was bis dahin existierte«. Wie die Abstrakten Expressionisten Betrachter dazu bringen wollten, auf Malerei selbst zu fokussieren, auf deren Texturen und Pigment, wollte Feldman, dass Hörer grundlegende Verhältnisse von Klang und Nachhall in sich aufnehmen. Zu einer Zeit, als Komponisten wie wild neue Systeme und Sprachen ausloteten, verließ sich Feldman auf seine Intuition. Er hatte ein unglaubliches Gehör für Harmonien, für mehrdeutige Tonkombinationen, die den Verstand mit nie einzulösenden Erwartungen reizen. Wilfrid Mellers hat in seinem Buch *Music in a New Found Land* Feldmans frühen Stil treffend subsumiert: »Musik scheint bis fast

zur Auslöschung verschwunden zu sein; doch das wenige Bleibende ist, wie alle Werke Feldmans, von exquisiter Musikalität; auf jeden Fall repräsentiert es die amerikanische Faszination für Leere, die von jeder Angst befreit ist.« In anderen Worten, wir bewegen uns auf dem Terrain von Wallace Stevens' Gedicht *American Sublime/Erhabenheit auf Amerikanisch*: »Der leere Geist/Im vakanten Raum«<sup>3</sup>.

### Er hatte ein unglaubliches Gehör für Harmonien.

#### Hinterfragte Erwartungen

Mit seiner Ganztagsstellung im Bekleidungsgeschäft bewahrte sich Feldman stolz seine Unabhängigkeit von den so genannten Professionellen. Er verspottete

Komponisten an Universitäten, die ihr Werk auf die Musikanalytiker ihres Kollegs hin maßschneiderten, tonale Komponisten, die sich den Neigungen des Orchesterpublikums anbiederten, notorische Neuerer, die bei staatlich geförderten europäischen Festivals jeden Sommer brandneue Ismen enthüllten. »Vergesst die Neuerungen«, schnauzte er, »es ist ein langweiliges Jahrhundert.« 1972 erhielt er seinen Posten an der SUNY Buffalo, beharrte jedoch weiter auf seinem Standpunkt, dass Komposition eigentlich nicht unterrichtet werden könne und auch nicht professionalisiert werden solle. Er liebte es, die Erwartungen der Studenten zu hinterfragen, welche Ideen gerade im Umlauf waren, welche Komponisten radikal und welche konservativ seien. Er tat seine Liebe zu Sibelius kund, der in progressiven Kreisen lange Zeit als rückschrittlicher Romantiker verlacht wurde.

Feldmans Werke der 1970er-Jahre waren gemäßigter als jene der 1950er und 60er. Er suchte nach wärmeren, einfacheren Akkorden, berücksichtigte Melodiefragmente. Die Musik dieser Periode – der Zyklus für Bratsche und Ensemble *The Viola in My Life*, eine Reihe von konzertanten Stücken für Cello, Klavier, Oboe und Flöte, das Chormeisterwerk *Rothko Chapel* – bietet einen guten Einstieg in eine zuweilen sperrige Klangwelt. (*Rothko Chapel* ist in einer tadellosen Aufnahme bei New Albion erschienen, *The Viola in My Life* bei ECM). 1977 wagte sich Feldman an eine einstündige Oper mit dem Titel *Neither*, die es nie bis an die Metropolitan Opera schaffen sollte. Das Libretto geht auf Samuel Beckett, der Feldman als Geistesverwandten betrachtete, zurück und beruht auf einem lediglich aus 87 Worten bestehenden Gedicht, das keinen szenischen Hintergrund, keine Figuren, keinen Plot hat, aber immer noch die schwache Versicherung eines »unaussprechbaren Heims«. →

3 Siehe die eingangs angeführte Übersetzung von Durs Grünbein.

### Ausweitung des Umfangs

In seinen letzten Jahren, zwischen 1979 und 1987, brach Feldman erneut mit dem Mainstream. Er führte Kompositionen mit langen Aufführungsdauern von teils weit mehr als einer Stunde ein. Selbst seine treuesten Anhänger mögen zugeben, dass hier ein Moment von außer Kontrolle geratenem Größenwahn in Bezug auf die Anforderungen geradezu Wagner'schen Ausmaßes an die Zuhörerzeit erreicht war. Feldman bastelte mit einiger Überlegung an seiner Unsterblichkeit – jener Mann, der »der erste große jüdische Komponist« sein und hierin Mendelssohn, Mahler und Schönberg ausstechen wollte – und diese Werkgruppe betrachtete er offensichtlich als seine Tour de Force, seinen Home Run<sup>4</sup>. (»Ich stehe auf der dritten Base«, rühmte er sich 1982.) Es gab jedoch auch eine praktische Notwendigkeit für eine drastische Ausweitung des Umfangs. Diese ermöglichte die Wahrnehmbarkeit seiner leisen Stimme in der totalen Abgeschlossenheit, derer sie bedarf. Feldmans kürzere Werke haben zuweilen eine ungünstige Wirkung auf Standardkonzertprogrammen, vor allem mit den Nebengeräuschen des hustenden und sich räuspernden Publikums; sie eignen sich schlecht in einem artfremden Umfeld. Die langen Werke bilden einen umfassenden Schutzraum um eine verletzliche Ansammlung von Klängen. Der Komponist Kyle Gann beschreibt in seinem brillanten Buch *Music Downtown* (University of California Press), dass man mit Feldmans Musik zu leben lernt wie mit einem Gemälde an der Wand.

Extreme Länge erlaubte Feldman, seinem endgültigen Ziel näherzukommen, Musik in eine Erfahrung von das Leben verändernder Kraft zu überführen, eine alles andere überkommene, transzendente Kunstform. Aufführungen der beiden längsten Werke zu erleben – ich habe 1995 Petr Kotiks S.E.M. Ensemble im fünfstündigen *For Philip Guston* mit einer phänomenalen Klarheit des Tons gehört, 1999 dann das Flux Quartet im sechsstündigen *String Quartet (II)* mit unermüdlicher Fokussierung – bedeutet, in eine neue Form des Hörens, ja sogar eine neue Bewusstseinsstufe vorzudringen. Beide Stücke enthalten Passagen, in denen Feldman die Geduld seiner Hörer auf eine harte Probe zu stellen scheint, um herauszufinden, wie lange sich ein wiederholter Ton oder eine dissonante kleine Sekunde wohl aushalten läßt. Wie aus dem Nichts materialisiert sich sodann ein äußerst reiner, fast kindlich anmutender musikalischer Gedanke. Beinahe der ganze Schlussteil von *For Philip Guston* bewegt sich in a-Moll, es ist eine Musik von überwältigender Sanftheit und Zartheit. Aber sie bewohnt einen fernen, geheimen Ort, auf den zu stoßen nur wenige Reisende vorgesehen sind.

In seinen letzten Jahren wurde Feldman unerwartet wohlhabend. Von seiner Familie erbte er einiges an Geld und kam zudem in den Genuss wachsender Tantiemen,

vor allem aus Europa, wo seine Musik schon seit jeher besser aufgenommen wurde. Bezeichnenderweise machte er ein kleines Vermögen durch den Verkauf von Kunst. In den 1950er-Jahren hatte er ein Gemälde von Rauschenberg für nur 17 Dollar erstanden, weil er zu jener Zeit nicht mehr in der Tasche hatte. Kurz vor seinem Tod verkaufte er es für 600.000 \$. Er wurde Sammler antiker Orientteppiche, deren subtil variierte Muster seinen Spätstil beeinflussten. Geizig und freigiebig zugleich, machte er es sich zur Gewohnheit, junge bedürftige Komponisten zum Essen einzuladen. Seine späten Werke strahlen eine gewaltige, unheilvolle Ruhe aus: *Piano and String Quartet* (von Aki Takahashi zusammen mit dem Kronos Quartet wunderschön für Nonesuch aufgenommen), *Palais de Mari* für Klavier (von Takahashi auf ihrer faszinierenden Mode-CD mit früher und später Klaviermusik interpretiert) sowie *Piano, Violin, Viola, Cello* (vom Ives Ensemble mit eisiger Klarheit für Hat Art aufgenommen). Dieses Stück, sein allerletztes, verweist wiederholt auf Debussys Prélude *Des Pas sur la Neige* bzw. *Steps in the Snow*. Bauchspeicheldrüsenkrebs ließ Feldman schnell dahinscheiden. Noch hat er eine geradezu unanfechtbare Präsenz verströmt; wenig später ist er von uns gegangen.

Zweifellos durchzieht ein einsamer, klagender Tonfall Feldmans Musik. Gelegentlich verwies der Komponist darauf, dass ihm durch die Gräueltaten des 20. Jahrhunderts, insbesondere den Holocaust, ein anderer und an Verzierungen reicherer Ausdruck stets verwehrt gewesen sei. Er erklärte, dass der Titel *The King of Denmark*, ein grafisch notiertes Werk für Schlagzeug solo, von König Christian X. inspiriert sei, der beim Einmarsch der deutschen Wehrmacht 1940 den dänischen Thron innehatte. Dann setzte er mit der apokryphen Anekdote fort, dass König Christian den deutschen Antisemitismus mit einem öffentlich zur Schau gestellten gelben Stern kommentierte, den er sich auf die Brust geheftet hatte. Ein »stiller Protest«, wie Feldman anfügte. Auf gewisse Weise schien seine Musik gegen jegliche europäische Zivilisation zu protestieren, die sich auf die eine oder andere Art an Hitlers Verbrechen mitschuldig gemacht hatte. Der amerikanische Komponist Alvin Curran traf Feldman einmal bei einem deutschen Festival und befragte ihn angesichts des enormen Zuspruchs, der ihm dort entgegengebracht wurde, warum er nicht nach Deutschland übersiedle. Feldman blieb mitten auf der Straße stehen, zeigte auf das Pflaster und antwortete: »Hörst du sie nicht? Sie schreien noch immer! Schreien noch immer durch das Pflaster!«

<sup>4</sup> Begriff aus dem Baseball. Ein Home Run wird erzielt, indem vom Batter bzw. Schlagmann infolge eines Schlages alle vier Bases abgelaufen werden.

**Synagogaler Gesang**

Wenn ein Gedenken an den Holocaust in Feldmans Schaffen verortet werden kann, so in *Rothko Chapel*, geschrieben 1971 mit Bezug auf die achtseitige Anordnung von Gemälden Mark Rothkos in der gleichnamigen Kapelle in Houston. Rothko hatte ein Jahr zuvor Selbstmord begangen, und Feldman, ein enger Freund des Malers, reagierte darauf mit seiner persönlichsten, ergreifendsten Musik in der Besetzung Bratsche, Solosopran, Chor, Schlagwerk und Celesta. Es ertönen darin Stimmen, doch keine Worte. Wie so oft in Feldmans Musik schweben darin Akkorde und Melodiefragmente verschleierte

ge der Musik des 20. Jahrhunderts stehen: der ferne Gott Israels aus Schönbergs Oper und die strahlende, ikonische Allgegenwart aus Strawinskys Symphonie. Schließlich mag die Melodie selbst, diese liebliche, traurige, jüdisch klingende Weise, für alle jene sprechen, die Feldman unter den Pflastern deutscher Städte aufschreiben vernahm. Der Gesang von Millionen, in einer einzigen Stimme zusammengeführt.

Bis zuletzt blieb er ungeachtet sinnlicher Neigungen ein Vollblutmoderner, Kunst war für ihn kein Medium, um Botschaften auszusenden. Es mochte an der vermittelnden Kraft von *Rothko Chapel* gelegen sein, dass er

***Bis zuletzt blieb er ungeachtet sinnlicher Neigungen ein Vollblutmoderner,  
Kunst war für ihn kein Medium, um Botschaften auszusenden.***

Gestalten gleich, von dichtem Schweigen umgeben. Die Bratsche artikuliert weit gespannte, steigende und fallende Phrasen. Trommeln rasseln und werden leise an der Grenze des Hörbaren geschlagen. Celesta und Vibraphon lassen zarte Cluster erklingen. Flüchtige Nachklänge vergangener Musik erscheinen, wenn etwa der Chor ferne, dissonante Akkorde intoniert, die an Gottes Stimme in Schönbergs *Moses und Aron* gemahnen, oder der Sopran eine dünne, gleichsam tonale Melodie singt, die Vokallinien aus Strawinskys letztem Meisterwerk *Requiem Canticles* nachzeichnet. Diese Passage wurde im April 1971 am Tag von Strawinskys Begräbnis geschrieben – ein weiterer Faden der Trauer im Gesamtmuster. Doch die Gefühlssphäre der *Rothko Chapel* ist zu unermesslich, um sie als Gedenkschrift für einen Einzelnen zu begreifen, sei es Rothko oder Strawinsky.

Kurz vor Ende der Komposition ereignet sich etwas Erstaunliches. Die Bratsche hebt zu einem klagenden, gleichsam synagogal anmutenden modalen Gesang in Moll an. Feldman hatte diese Musik schon Jahrzehnte früher während des Zweiten Weltkriegs geschrieben, als er auf die High School of Music and Art in New York gegangen war. Celesta und Vibraphon unterlegen diese Melodie mit einer murmelnden Figur aus vier Tönen, die Strawinskys *Psalmensymphonie* in Erinnerung ruft. Der Gesang ertönt zweimal, und beide Male antwortet der Chor mit Gottesakkorden. Diese Allusion [an Schönbergs *Moses und Aron*] legt nahe, dass Feldman göttliche Musik zu schreiben intendierte, die sich der düsteren Spiritualität von Rothkos Kapelle eignet. In gewissem Sinne werden hier zwei unterschiedliche Gottheiten miteinander in Einklang gebracht, die repräsentativ für zwei Hauptsträn-

gerade jenes Werk unglaublicherweise geringer schätzte. In dem erwähnten Seminar bekannte er in stockenden Sätzen, unterbrochen von langen Pausen: »Ein Aspekt meiner Haltung zum Komponieren hat mit Trauern zu tun. Zum Beispiel über den Hingang der Kunst ... das hat etwas damit zu tun, dass, sagen wir, Schubert von mir gegangen ist.« Zudem gestand er ein: »Ich muss zugeben, dass Sie etwas angestoßen haben, über das ich öffentlich ausdrücklich nicht sprechen möchte, worüber ich mich privat aber durchaus äußere.«

**Geschlossene Vorhänge**

Nur dieses eine Mal, in den letzten Minuten von *Rothko Chapel*, gestand sich Feldman den Trost durch eine einfache Melodie zu. Im Übrigen hielt er die Außenwelt auf Abstand, indes er sich anderen Möglichkeiten gegenüber stets aufgeschlossen zeigte und all jenem, das er für sich selbst nicht zulassen konnte, Sympathien entgegenbrachte. Seiner Musik zuzuhören ist, wie sich in einem Raum mit geschlossenen Vorhängen zu befinden. Man spürt, dass in einer raschen Bewegung Sonnenlicht den Raum durchfluten und Leben in all seinem Reichtum hereinströmen könnte. Die Vorhänge jedoch bleiben zugezogen. Ein Schatten bewegt sich über die Wand. Und Feldman sitzt in seinem bequemen Stuhl. ↵

*Dieser Artikel erschien erstmal im  
»The New Yorker« am 19. Juni 2006.  
(Deutsch von Therese Muxeneder)*

---

**Alex Ross** ist Musikredakteur des Magazins »The New Yorker« und Autor des Buches »The Rest is Noise«.

*Schönberg ist für mich als Gesamterscheinung, unretuschiert als widersprüchlichster Geist und generativer Mensch von ungeheurer Energie, weiterhin die Batterie, die Ladung, an der Aufladung zum Gebot wird. (Webern und Berg erfahre ich – bei aller Liebe – als sehr von dieser Aufladung Abhängige.) Schönberg bleibt die Primärquelle. Bei ihm rundet sich nichts zum klassischen Modell, und wenn er von »System« spricht, hört es sich an, als referiere er ein Gegenteil. Bei ihm ist Dichte nichts Erstelltes, sondern das Mal des Gesagten, des Komponierten. Und wenn er in biographischen Phasen anderen Ausdruck suchte und fand und verfehlte und wiederfand, so ist er als schöpferische Potenz ungleich weitreichender als einer, der den Ausbau von Errungenschaften betriebe. Schönberg ist Verschwender, ein Über-Reicher. In seinem Bann zu sein, bedeutet aber nicht, zu erstarren, sondern vielmehr: in Bewegung zu geraten und auch zu bleiben, un-ent-wegt.*

**Wolfgang Rihm über Arnold Schönberg**

*Arnold Schönberg  
(1874–1951) vor  
seinem Haus  
in Los Angeles,  
nach 1940*

# ARNOLD SCHÖNBERG

NURIA SCHOENBERG NONO

INTERVIEW

## »Er wusste, wer er war!«

**1913 war für Arnold Schönberg ein Schicksalsjahr. Innerhalb von wenigen Wochen erlebte er mit der Uraufführung der *Gurre-Lieder* am 23. 2. seinen größten Erfolg und am 31. 3. mit dem so genannten »Skandalkonzert« im Wiener Musikverein die größte Ablehnung. Anlass genug, um mit Nuria Schoenberg Nono, seiner Tochter, einen Versuch zu unternehmen, diese Zeit einzuordnen.**

Nuria Schoenberg Nono liest zu Beginn des Interviews aus einem Brief ihres Vaters vor: »Auf die Gefahr hin, meinen Feinden eine Freude zu bereiten, muss ich gestehen, dass ich mich über jede Infamie der Kritik, über jeden Tadel, über jeden Angriff auf das Heftigste ärgere. Auch wenn ich lache, dann lache ich aus Wut. Deshalb halte ich es auch für unaufrichtig, mich nicht ausführlich zu wehren, wenn ich Gelegenheit dazu habe. Denn innerlich, in Wirklichkeit, wehre ich mich dagegen, und es ist mein Stolz, möglichst wenig von dem zu verbergen, was in mir vorgeht.«

*Dieses Bekenntnis zeigt für mich deutlich, was den Charakter Ihres Vaters ausmacht. Würden Sie dem zustimmen?*

**Nuria Schoenberg Nono:** Ja. Es hat auch seine Musik immer seine Emotionen ausgedrückt und sie ist nicht Mathematik oder gar kalt, wie manche immer wieder sagen, was die Kritik einfach nicht verstanden hat. Er sah seinen Beitrag als Evolution, nicht als Revolution.

*1913 war ein Schlüsseljahr. Wie ordnen Sie diese Zeit ein?*

**Nuria Schoenberg Nono:** Er lebte damals ja schon in Berlin und hatte dort auch mehr Anerkennung als in Wien. Natürlich waren die Uraufführung der *Gurre-Lieder* und

der Erfolg sehr wichtig, aber das hatte er im Grunde schon hinter sich gelassen. Er hatte sich schon von der Tonalität wegbewegt. Es ist nur leider das »Skandalkonzert« viel bekannter geworden als der Erfolg der *Gurre-Lieder*. Man spricht so viel darüber, dass es fast so aussieht, als hätte er nur Skandale gehabt. Der Skandal interessiert eben immer mehr als der Erfolg.

Das Publikum hat zu dieser Aufführung Position bezogen und das finde ich interessant. Man hat auf den Schlüsseln gepfiffen oder seine Meinungsverschiedenheiten auch mit den Fäusten ausgetragen. Es ist ein bisschen schade, dass es heute im Grunde keine Auseinander-

setzung mehr gibt. Heute ist immer alles in Ordnung. Enthusiasmus gibt es nur für die großen Interpreten, was auch richtig ist. Aber die Musik selbst hat mit dem Erfolg oft nur wenig zu tun. Die Musik ist bei der Reaktion des Publikums viel weniger

wichtig. Heute würde niemand mehr leidenschaftlich für Musik Position beziehen. Es ist sehr flach geworden.

*Schönberg hätte es sich einfach machen und im spätromantischen Idiom bleiben können. Er stand aber mit seiner Existenz für die neue Ästhetik ein.*

**Nuria Schoenberg Nono:** Er hat auch in der Kriegszeit für die Schublade komponiert und darauf gewartet, dass es einmal möglich sein würde, dass diese Werke gespielt würden. Es war eine »innere Notwendigkeit«, wie mein Vater einmal gesagt hat.

*Gustav Mahler hat gesagt, er sei dreimal heimatlos: als Böhme in Österreich, als Österreicher im deutschen Reich, als Jude in der Welt. Auch Ihr Vater hat dreimal seine Heimat verloren: jene der Tonalität, was er selbst so entschieden hat; jene des Publikums und dann seine eigentliche Heimat, als er emigrieren musste.*

»Der Skandal interessiert eben immer mehr als der Erfolg.«

**Nuria Schoenberg Nono:** Er hat vor allem seine kulturelle Umgebung verloren, als er nach Amerika kam: alle seine Freunde und Schüler. Er hat aber sehr gerne unterrichtet und ich glaube, dass ihn das gerettet hat. Er hatte auch Interesse an weniger begabten Schülern und er hat sich immer darum bemüht, auf sie individuell einzugehen. Manchmal kam er nach Hause und erzählte, dass bei einem Schüler »ein Licht aufgegangen sei«, bei dem er es gar nicht erwartet hatte.

Er hat sich in gewissem Sinn an die neue Situation in Amerika angepasst, aber er wollte sie verbessern. Dieses »Bessermachen« ist ein Schlüsselbegriff für das, was ich mit meinem Vater erlebt habe. Was immer man macht, sollte man auf die bestmögliche Weise machen. Das kann das Geschirrabwaschen ebenso sein wie das Komponieren. Man sollte jeden respektieren, jeden Arbeiter oder Handwerker, wenn er seine Sache gut gemacht hat. Das ist eine Seite des Charakters meines Vater, die sehr wichtig ist.

*Haben Sie an Ihrem Vater erlebt, dass ihn das Schicksal des Exilanten belastet hat?*

**Nuria Schoenberg Nono:** Ich habe ihn als sehr liebenden Vater erlebt, der für uns viel Zeit hatte. Als Kinder haben wir nicht erlebt, dass er sehr unterschiedliche Stimmungen hatte.

Aber ich glaube, dass er sehr gelitten hat, wenn ich denke, was er alles verloren hat. Erstens konnte er kein Englisch, als er nach Amerika kam. Er hat es dann gelernt und sein Wortschatz war erstaunlich, wenn man seine Schriften liest und seine Vorträge.

Seine Tochter Gertrud und deren Mann hat er noch nach New York bringen können. Aber sein Sohn Georg ist in Wien geblieben. Erst wollte er nicht weg und dann war es zu spät. Alleine die Tatsache, dass er während des Krieges nicht wusste, ob sein Sohn lebte oder nicht, reichte aus, um sehr bedrückt zu sein.

Auch die Kontakte, die er verloren hatte, sind hier zu erwähnen. Inzwischen war auch Alban Berg gestorben.

Von Webern hatte man ihm erzählt, dass er politisch nicht ganz einwandfrei sei. Das hat ihn sicher auch sehr belastet.

*Was waren die positiven Seiten?*

**Nuria Schoenberg Nono:** Er war immer dankbar, dass er überhaupt in Amerika sein konnte und dass er eine Stelle an einer Universität hatte. Es gab andere, die in Deutschland wichtige Positionen innegehabt hatten und keine neuen Möglichkeiten hatten.

Meine Mutter war auch sehr wichtig. Sie war so optimistisch und stark. Sie hat so an ihn geglaubt. Das hat sie uns drei Kindern auch gegeben, dass wir wussten, wer unser Vater war und dass wir auf ihn stolz waren. Sie hat ihm wirklich auf jede erdenkliche Art geholfen.

Wir haben alle etwas Wichtiges von ihm bekommen: die Ethik. An seinem 75. Geburtstag gab es ein großes Fest bei uns, wo auch das Kolisch-Quartett dabei war. Am selben Tag musste ich mich zum ersten Mal an der Universität einschreiben lassen. Es warteten schon 2000 Studenten. Ich hatte also Angst, das Fest zu versäumen und ging zu einem befreundeten Professor aus der Verwaltung, der mich vorzog. Als ich das dann zu Hause meinem Vater erzählte, war er überhaupt nicht einverstanden. Mit dem Namen eines anderen dürfe man sich keinen Vorteil verschaffen, sagte er. Man muss sich das selbst verdienen.

Diese Reaktion war natürlich übertrieben, denn ich habe es ja für ihn gemacht und es hat niemandem geschadet. Aber irgendwie habe ich diese Idee behalten.

*Man kann diese Anekdote auch auf seine Kunst beziehen: seinen Weg gehen und dafür einstehen. Als er von Hollywood um Filmmusik gefragt wurde, hat er die Summe so hoch angesetzt, dass es quasi unmöglich war, dass er den Auftrag bekommt.*

**Nuria Schoenberg Nono:** Er hat gesagt: Wenn ich Selbstmord begehe, dann möchte ich wenigstens nachher gut leben können. Aber es gibt Skizzen für diese Filmmusik. Irgendwie hat es ihn doch interessiert. →



© ARNOLD SCHÖNBERG CENTER, WIEN

V.l.: Arnold Schönberg mit seiner Tochter Nuria (Paris, 1933) und seiner Frau Gertrud und den Kindern Nuria, Lawrence und Ronald (Los Angeles, 1941)

*Was haben Sie über Wien erfahren, als Sie in Los Angeles gelebt haben?*

**Nuria Schoenberg Nono:** Am ehesten etwas von meiner Großmutter, die uns Walzer vorgespielt hat. Wir haben über Wien nicht viel Positives erfahren. Es gab da diese Parodie: »Wien, Wien, nur du allein, dir wird man die Schande nicht verzeihen.« Irgendwie kam aber doch in vielen Dingen die Liebe zu Wien durch. Es war eine Hassliebe zu Wien, denn in Wien war schon so etwas wie eine »echte« Atmosphäre. Als meine Mutter 1954 zur konzertanten Uraufführung von *Moses und Aron* nach Europa zurückkam, da sagte sie: »Ach, hier gibt es echte Gesichter. In Amerika ist alles Plastik!«

*Man hat nie mit Nachdruck versucht, Ihren Vater nach dem Krieg nach Europa zurückzuholen.*

**Nuria Schoenberg Nono:** Der Wiener Bürgermeister hat ihm geschrieben und er ist auch 1950 und 1951 nach Darmstadt zu den Ferienkursen eingeladen worden. Aber erstens war er damals schon krank und dann war er sich

auch nicht sicher, ob es nicht doch noch Antisemitismus gab – und es hat ihn natürlich gegeben.

*Schönberg hat ganz schlimme Erfahrungen mit Antisemitismus gemacht. Hat er Sie als Kinder darauf vorbereitet, dass so etwas kommen könnte?*

**Nuria Schoenberg Nono:** Nein, überhaupt nicht. Er hat über diese Dinge nicht gesprochen. Ich bin 1932 geboren und meine Brüder noch später. Wir wurden katholisch erzogen, weil meine Mutter katholisch war, und wussten eigentlich fast nichts von der jüdischen Religion. Als Älteste wusste ich natürlich, was in Deutschland los war. Aber mein Vater hat darüber nicht gesprochen. Er hat auch von Europa nicht viel erzählt. Das tut mir jetzt natürlich leid, denn ich hätte ihn ausfragen können. Aber wir waren eine mehr oder minder normale Familie. Wir haben über Schularbeiten gesprochen und nicht über seine Erlebnisse in Wien. Er hat an unsere Zukunft gedacht. Wir haben nicht sehr viel über Politik oder die Vergangenheit gelernt.

***Nuria Schoenberg Nono wurde 1932 in Barcelona geboren. Nach dem Tod ihrer Mutter Gertrud Schönberg im Jahr 1967 arbeitete sie gemeinsam mit ihren Brüdern Ronald und Lawrence an der Bewahrung des Nachlasses ihrer Eltern, der 1977 dem Arnold Schoenberg Institute der University of Southern California übergeben wurde. 1997 übersiedelte der Nachlass nach Wien in das neu gegründete Arnold Schönberg Center. Nach dem Tod ihres Ehemannes Luigi Nono etablierte sie 1993 das Archivio Luigi Nono in Venedig.***



© UNIVERSAL EDITION/ERIC MARINITSCH

Nuria Schoenberg Nono beim Interview in Venedig (2012)

**W**as würden Sie ihn heute fragen?

**Nuria Schoenberg Nono:** Als ich das Buch mit Dokumenten über sein Leben gemacht habe, da habe ich praktisch alles, was im Archiv war, angesehen und angehört. Da habe ich über ihn sehr viel gelernt und es gibt viele Dinge, die ich gern wissen würde.

Es ist aber auch so, dass ich ihm heute nach einer guten Aufführung gerne sagen würde, dass seine Musik großen Erfolg hatte. Daniel Barenboim hat unlängst an der Mailänder Scala die *Orchestervariationen op. 31* dirigiert und eine kurze Einführung gegeben, wo und wann welches Motiv auftaucht, wie es sich entwickelt usw. Das Publikum war sehr konzentriert und es war ein riesiger Erfolg. Manchmal habe ich das Gefühl: Wenn er das nur mitbekommen könnte! Das sind so Momente, die alles wieder gutmachen. Ich hoffe, obwohl ich nicht sehr gläubig bin, dass er das auch mitbekommt.

Aber er wusste es. Einmal hat er zu mir gesagt: »Ich bin mir sicher, dass meine Musik einmal verstanden wird, weil es heute schon fünf gibt, die sie verstehen.« Ich kann

mich an die Namen nicht mehr erinnern. Aber er sagte, dass wir uns keine Sorgen machen sollten. Er war sich sicher, dass er später angenommen werden würde, und er wusste, wer er war.

*Ich finde die Geschichte sehr berührend, als Ihr Vater einmal durch Zufall an einer Tankstelle im Radio »Verklärte Nacht« hörte. Ihr Bruder Larry sagte, er habe Ihren Vater nie glücklicher gesehen.*

**Nuria Schoenberg Nono:** Ja, es war aber nicht an einer Tankstelle. Wir sind im Sommer immer nach Santa Barbara gefahren und am halben Weg gab es einen Kiosk, in dem man frisch gepressten Orangensaft kaufen konnte. Das war am Land. Wir sind da immer stehen geblieben. Es gab da Lautsprecher und aus denen kam die *Verklärte Nacht*. Auch an seinem Geburtstag wurde er im Radio gespielt: die *Gurre-Lieder*, ich glaube, in einer Aufnahme mit Leopold Stokowski. Es gab schon so Momente, wo man wirklich glücklich war. ∟

*Interview: Wolfgang Schaufler*

CHRISTOPH BECHER

# Als das Publikum der Neuen Musik den Rücken zukehrte

Der 31. März 1913 ist ein magisches Datum in der Musikgeschichte. Am Abend dieses Tages veranstaltete der »Akademische Verband für Literatur und Musik« ein Konzert im Großen Saal des Wiener Musikvereines, bei dem Arnold Schönberg ein Programm mit Musik aus seinem künstlerischen Umfeld dirigierte. Geschichte hat dieses Konzert geschrieben, weil es so heftige Publikumsreaktionen zur Folge hatte, dass es zur finalen Aufführung der Mahler'schen *Kindertotenlieder* nicht kommen konnte. Die Zuhörer raufte sich.

Der 31. März 1913 war ein Zeichen, das jeder verstand. Bereits am nächsten Tag war im *Neuen Wiener Tagblatt* zu lesen:

»Man geht wohl nicht fehl, wenn man die Behauptung aufstellt, daß Szenen, wie man sie gestern mitgemacht hat, sich nicht nur nicht in Wien, sondern gewiß auch noch nie im Konzertsaal einer anderen Kulturstadt ereignet haben.« Das »Skandalkonzert« war kein vorübergehendes Ärgernis des Musiklebens, sondern wurde sofort von allen Kommentatoren als besonderes Ereignis verstanden: als Datum, an dem das Publikum der Neuen Musik den Rücken zukehrte.

## Konzert mit »Meisterwerken«

Im Hollywood-Jargon ließe sich von einem Showdown sprechen: einer abschließenden Schlacht nach langen gegenseitigen Stänkereien. Ähnliches geschah zweieinhalb Monate später am 29. Mai 1913 in Paris anlässlich der Uraufführung von Strawinskys *Le Sacre du Printemps*. Schwer zu sagen, wer den Showdown gewann: Das Publikum, das fortan beschloss, der Neuen Musik fernzubleiben, sie nicht mehr zu stören, sie aber zu ignorieren; oder Schönberg und seine Schüler, deren Musik von der Geschichte zur »klassischen Moderne« geadelt wurde?

Der 31. März 1913 erscheint auch deshalb so bedeutend, weil das Programm aus Werken bestand, denen

heute das Etikett »Meisterwerk« anhaftet. Wären die damals aufgeführten Komponisten vergessen worden, so hätte auch das »Skandalkonzert« seine Relevanz verloren. Stattdessen gilt Schönberg heute als Vater der Musik des 20. Jahrhunderts, die von ihm in den *Klavierstücken op. 11* (1909) vollzogene Auflösung der Tonalität

war der wichtigste Impuls zum Aufbau einer neuen Tonsprache. Seine Schüler Alban Berg und Anton Webern waren die Leitbilder der Komponisten nach dem Zweiten Weltkrieg: Berg für jene, die inmitten einer zwölftönigen Musiksprache auf traditionelle, grob gesagt sinnliche Vokabeln

nicht verzichten wollten, Webern für jene, die das Material einer Komposition (nicht die Komposition selbst!) versachlichen wollten, bis sich eine »objektive«, von den Irrungen des Subjektes gereinigte Tonsprache zwangsläufig ergäbe.

## Einfluss auf Gegenwart

Gustav Mahler wurde in den späten 1960er-Jahren wiederentdeckt. Sein Spätwerk wurde als »Tor zur Neuen Musik« gewertet (Dieter Schnebel), und seine collagenhafte, von Vokabeln aus »niederer« Musiksphären durchflochtene Musiksprache wurde für Komponisten wie Luciano Berio und Hans Werner Henze, und schließlich für die Postmoderne schlechthin zum Vorbild. Alexander Zemlinsky schließlich tauchte erst in den 1970er-Jahren wieder auf, im Zuge des Interesses, das man jenen Komponisten entgegenbrachte, die im tonalen Idiom Neues zu sagen wussten, ohne dem Schönberg'schen Umsturz zu folgen, der nämlich in dem Maße Skepsis erntete, als der Fortschrittsgedanke selbst angesichts gesellschaftlicher, ökologischer und wirtschaftlicher Probleme in Misskredit geriet. Kurz: Die beim »Skandalkonzert« gespielten Komponisten (natürlich auch der nicht gespielte Mahler) →

**Das SKANDALKONZERT  
fiel keineswegs  
aus heiterem Himmel.**

**Großer Musikvereinsaal**  
**Montag, 31. März, 1/8 Uhr abends**  
**Großes**  
**Orchester-Konzert**

---

**Arnold**  
**Schönberg**  
**Dirigent**

---

**Das Orchester des Wiener Konzertvereines**  
**Gesang: A. Boruttan, Margarete Gum,**  
**Maria Freund**

**Schönberg:ammersymphonie. Mahler: Kindertotenlieder**  
**Werke von Alban Berg, Anton v. Webern u. A. v. Zemlinsky**  
**Wagner: Tristan-Vorspiel**

**Karten bei Kehlendorfer**  
**Krugerstraße 3 und an der Konzerthassa Canovagasse 4**

»In Wien setzt man leider moderne Konzerte nicht als künstlerische Angelegenheiten, sondern als politische auf. Wie eine Sache aufgenommen werden soll, das ist schon vorher bestimmt, die Leute kommen in ein Konzert mit einer festen vorgefaßten Meinung: das entwertet für mein Gefühl auch meinen Erfolg mit den Gurre-Liedern. Das war durchaus eine sentimentale Angelegenheit, der ich gänzlich fernstehen möchte, und die Wirkung der Musik ist sicher sehr zurückgeblieben hinter der Wirkung einer gefühlsduseligen Voreingenommenheit, in der sich Leute befanden, die einmal das Bedürfnis hatten, modern zu sein. Ich hätte die Kindertotenlieder trotz des Skandals aufgeführt, denn ich bin zwar bei dem Skandal etwas aus der Stimmung gekommen, aber doch ganz kalt geblieben, weil ich seit langem aus Selbsterhaltungstrieb gezwungen bin, mich gegen die Äußerungen des Publikums zu immunisieren.«  
 Arnold Schönberg  
 (3. April 1913)

Wir haben in einer ziemlich charakterlosen Zeit den Charakter bewahrt -

Buschbeck stellt das Defizit des Skandalkonzerts fest: 1400K,  
daß von aus der Jahreszeit 1912 minus; das Grünberg Konzert  
ergab ein Defizit von 4600K.

»Wir haben in einer ziemlich charakterlosen Zeit den Charakter bewahrt«, dies sagte Obmann Erhard Buschbeck in der ordentlichen Generalversammlung des Akademischen Verbandes für Literatur und Musik in Wien. Er war der Initiator und Organisator des »Skandalkonzerts«. Das Konzert und sein gerichtliches Nachspiel waren der Anfang vom Ende des Vereines, bei dessen Veranstaltungen sich auch Karl Kraus und Alban Berg kennengelernt haben. Am 5. April 1913 schrieb Schönberg an Buschbeck: »Herzlichsten Dank! Sie sind ein weltberühmter Mann worden!« Das Konzert ergab ein Defizit von 4600 Kronen.

Die Faksimiles stammen aus dem Protokollbuch des Verbandes, das uns Frau Lotte Tobisch, die Witwe Buschbecks, freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat. Die Ausschnitte daraus werden zum ersten Mal publiziert.

symbolisieren musikalische Entwicklungen, die unmittelbaren Einfluss auf unsere musikalische Gegenwart haben.

Das »Skandalkonzert« fiel keineswegs aus heiterem Himmel, sondern hatte sich in einigen vorangegangenen Konzerten angekündigt. Die von Franz Schreker am 23. Februar 1913 uraufgeführten *Gurre-Lieder* feierten noch einen unstrittigen, großen Erfolg, von dem sich Schönberg angesichts des 31. März distanzierte: »Das war durchaus eine sentimentale Angelegenheit, der ich gänzlich fernstehen möchte, und die Wirkung der Musik ist sicher sehr zurückgeblieben hinter der Wirkung einer gefühlsduseligen Voreingenommenheit, in der sich Leute befanden, die einmal das Bedürfnis hatten, modern zu sein.«

Danach aber formierte sich der Widerstand des Publikums. Zwei Wochen vor dem »Skandalkonzert« hatte an der Wiener Hofoper Franz Schrekers *Das Spielwerk und die Prinzessin* Premiere. Darüber berichtete das *Neue Wiener Tagblatt*: »Nach dem ersten Akt wurde lebhaft applaudiert, doch mengte sich auch starkes Zischen in den Beifall. Während des zweiten Aktes machte sich in

den Reihen der Zuhörerschaft eine merkwürdige Unruhe geltend, man vernahm einzelne Zischlaute. Nach dem zweiten Fallen des Vorhanges teilten sich die Theaterbesucher in zwei Lager: Die einen applaudierten aus Leibeskräften, die andern zischten mit nicht minderer Heftigkeit.« Am 31. März wurde man deutlicher: Die Uraufführung von Weberns *Orchesterstücken op. 6* (damals noch »op. 4« benannt) erntete ein Gelächter, das im krassen Widerspruch zu den Gefühlen stand, die Webern mit diesen Kompositionen ausdrücken wollte, und das den Zuschauerraum bereits in Anhänger und Gegner dieser Musik teilte. Zemlinskys *Maeterlinck-Gesänge op. 13*, von denen damals erst vier komponiert waren, beruhigten die Gemüter und gefielen sogar. Schönbergs *Kammersymphonie op. 9* erklang in der Fassung mit chorisch besetzten Streichern, nachdem die Urfassung für 15 Soloinstrumente bereits am 8. Februar 1907 uraufgeführt worden war. Nach diesem Werk lieferten sich Anhänger und Gegner minutenlange verbale Kämpfe, die anscheinend in der Galerie bereits in Handgreiflichkeiten mündeten.

**Offener Radau**

Den eigentlichen Skandal entfachten dann die Nummern zwei und drei der fünf *Altenberg-Lieder* von Alban Berg. Schönberg sah sich nach dem Lied *Sahst du nach dem Gewitterregen* gezwungen, das Publikum zur Ruhe aufzufordern und mit Rausschmiss der Störer zu drohen; nach dem Lied *Über die Grenzen des Alls* kam es zum offenen Radau, bei dem weder die Ansprachen des anwesenden Gendarmen noch die des Vorsitzenden des »Akademischen Verbandes«, des Trakl-Freundes Erhard Buschbeck, und erst recht nicht die erregten Ausrufe Weberns Ruhe schaffen konnten. Vollends sorgte die Bitte der Veranstalter, »Gustav Mahlers *Kindertotenlieder* in Ruhe anhören zu wollen oder – heimzugehen«, für große Aufregung bei den Mahler-Verehrern, die »ihren« Mahler nicht im Zusammenhang mit einem solchen Abend aufgeführt hören wollten. Als dann das Orchester die Bühne verließ, wurde das Konzert beendet.

Die Zeitungen berichteten lang und genüsslich über diese Szenen. Tenor, auch der Wohlmeinender wie Richard Specht, war, dass vor allem die Werke Bergs und Weberns von inakzeptablen tonsetzerischen Verirrungen zeugten. Während Schönberg angesichts des Erfolges der *Gurre-Lieder* nicht schlankweg als »Wirrkopf« abgestempelt werden konnte, wurde unterstellt, er habe die Werke Bergs und Weberns nur aus Dankbarkeit gegenüber seinen ihm tief ergebenen und ihn materiell unterstützenden Schülern auf das Programm gesetzt. Die »Zeit« behauptete, dass sich Schönberg »verpflichtet gefühlt hätte, seinen Jüngern gegenüber dadurch Revanche zu üben, daß er seinen Einfluß für eine Aufführung ihrer Werke einsetzte, trotzdem er selbst ihre Leistungen sehr gering einschätzte.«

Schönberg, der damals bereits in Berlin lebte, nahm die Ereignisse ernst und vollzog die Trennung vom Publikum. Fünf Jahre später gründete er mit Berg und Webern den »Verein für musikalische Privataufführungen«, bei dem Öffentlichkeit und Kritiker, ja selbst jegliche Äußerungen von Beifällen oder Missfällen untersagt waren.

Vor dem Hintergrund des bald ausbrechenden Ersten Weltkrieges erhält die Härte der kulturellen Auseinandersetzung eine tiefere Bedeutung. Denn die Musikhörer wehrten sich gegen die Auflösung des tradierten tonalen und formalen Systems auch deshalb, weil sie ahnen mochten, dass sich darin der Zerfall jener gesellschaftlichen Sicherheit spiegelte, die jahrzehntelang, zumal in Österreich, wie Stefan Zweig beschrieben hat, dank der Selbstverständlichkeit sozialer und politischer Hierarchien bestanden hatte. Die Demokratisierung der Gesellschaft, die Vereinzelung des Individuums in den explodierenden Städten und – angesichts der schwindenden Bedeutung der Großfamilie – schließlich das sich selbst überschla-

gende Tempo, mit dem wissenschaftliche und technische Entdeckungen gemacht wurden, die wiederum in den Alltag jedes Einzelnen eingriffen – all das rüttelte an den Grundfesten, die wenigstens musikalisch gewahrt werden sollten.

**Störungsfreier Ablauf**

Geht man davon aus, dass in der Tat die Musik von Schönberg und seinen Schülern ein Spiegelbild der gesellschaftlichen Umbrüche ihrer Zeit ist, also dass diese Musik »zeitgenössische« Musik im emphatischen Sinne des Wortes ist, fällt es ein wenig schwerer, die Störer von 1913 zu verurteilen. Ohnedies ist es billig, sich heute auf die Seite von Schönberg zu schlagen, heute, wo ein solcher Standpunkt nichts kostet. Wer aber damals die Tonsprache Schönbergs und seiner Schüler richtig

***Vor dem Hintergrund des bald ausbrechenden Ersten Weltkrieges erhält die Härte der kulturellen Auseinandersetzung eine tiefere Bedeutung.***

übersetzte, nämlich als rückhaltlosen Ausdruck des aller Ordnungen entfesselten Individuums, eines Individuums, das sich Ordnungen mühsam aus dem Scherbenhaufen zusammenbuchstabieren muss, wer also diese Musik so hörte, der mochte wohl aufbegehren, denn reagiert der, der das Fatale seiner Situation nicht wahrhaben will, nicht sehr menschlich?

Man darf argwöhnen, dass der störungsfreie Ablauf heutiger Konzerte mit Neuer Musik keineswegs einem globalen Verständnis dieser Musik zuzuschreiben ist, sondern einem gefestigten Ritual. Dabei ist Musik eine Sache, um die zu streiten es sich lohnt, wengleich man tatsächlich froh darüber sein darf, dass die Spielregeln der Auseinandersetzung seither nur in Ausnahmefällen gebrochen worden sind. √

---

**Christoph Becher** war in Wien und Hamburg als leitender Dramaturg tätig; seit 1. September 2012 ist er geschäftsführender Intendant des Württembergischen Kammerorchesters Heilbronn.



JAY SCHWARTZ

INTERVIEW

## Metamorphose von Klang

34

*In Ihren Werken findet sich häufig so etwas wie eine Metamorphose, es ist wie eine Leitidee. Woher kommt das?*

**Schwartz:** Der Aspekt der Metamorphose steht in engem Zusammenhang mit *Zeit*. Es geht darum, dem Hörer das musikalische Material nicht auf einen Schlag preiszugeben. Auf diese Weise kann ein hohes Maß an Spannung generiert werden, indem zu Beginn einer Komposition nur ein sehr begrenzter Teil des motivischen Materials exponiert wird, das wiederum im weiteren Verlauf entwickelt wird, so als ob die organische Verwandlung sich genuin vor dem Hörer vollzöge, während er diesen Prozess beobachtet.

Vielleicht hat dieser Aspekt von Metamorphose in meiner Musik auch seinen Ursprung in der Intention eines dramaturgischen Erzählens. Wenn ich eine Geschichte erzähle, möchte ich dem Zuhörer am Anfang nicht alles enthüllen, was passieren wird. Wenn man eine Geschichte spannend erzählen möchte, beginnt man im langsamen Tempo und mit wenigen Details, so dass der Zuhörer bestimmte Erwartungen entwickeln kann, was sich ereignen, was sich entfalten könnte. Ich stelle mir vor, dass der Zuhörer am Ende für die Geduld, die er der Komposition entgegengebracht hat, belohnt wird, wenn in deren Verlauf ein Punkt erreicht wird, an dem sich ein größeres Ereignis ankündigt – er wird gleichsam belohnt

dafür, dass er die Metamorphose von Klang und thematischem Material mitvollzogen hat.

*Sie meinten einmal, dies sei eine Art aufrichtiger Manipulation der Zuhörer.*

**Schwartz:** In der Tat kann die Verwendung einer sich auf Metamorphose gründenden Form als tendenziell manipulativ empfunden werden, derart dass das Publikum darauf verpflichtet wird, dem Komponisten in eine bestimmte Richtung zu folgen. Freilich ist *Manipulation* in vielen Zusammenhängen negativ konnotiert. Ich denke jedoch eher an eine Manipulation in narrativem Sinne, in der Weise, dass es eine Erzählstimme gibt anstelle eines Konglomerats aus kontingenten Ereignissen. Es gibt eine Erzählstimme, die dem Auditorium gegenübertritt und auf die akustische Gestaltung dieser nächsten 20 Minuten einen entscheidenden Einfluss hat. Diese Art von Manipulation ist es, die mir vorschwebt: die die Zuhörerschaft mit sich zieht oder – besser – dazu verführt, sich dem Spannungsbogen der Erzählung anzuvertrauen.

Vermutlich wird dies nicht funktionieren können, wenn man dem Widerstand entgegengesetzt. Möglicherweise aber wird sich ein aufgeschlossenes Publikum dem Sog der Komposition nur ungerne entziehen wollen. Oft erhalte ich Reaktionen aus dem Auditorium, die in etwa lauten: »Es hört nicht auf. Die Musik hat mich nicht losgelassen.«

Sie sprechen davon, Zuhörer auf eine Reise mitzunehmen; aber diese können nicht immer der Sprache der Komponisten folgen. Welche Art von musikalischer Sprache nutzen Sie, um das Publikum zu gewinnen?

**Schwartz:** Musik als Kunstform stützt sich zu einem großen Teil auf Erinnerung – wie gut erinnert sich ein Zuhörer daran, was vor drei Minuten stattgefunden hat? In welcher Weise ist er in der Lage, dies mit Blick auf den weiteren Verlauf der Komposition zu speichern und somit die Form zu aktualisieren? Es ist wie beim literarischen Erzählen: Man muss sich an die Information, die einem zu einer bestimmten Figur oder einem Ereignis früher mitgeteilt wurde, erinnern, um der Erzählung im Ganzen folgen zu können. Mit der Musik verhält es sich nicht unähnlich – sie ist abstrakter, aber ein Auditorium, das längeren Formverläufen zu folgen gewohnt ist, wird sich während des Zuhörens auch mehr Formmomente vergegenwärtigen können.

Hier handelt es sich nicht unbedingt um etwas Naturhaftes, und insofern teile ich auch nicht die Meinung, Musik sei in jedem Fall eine universell gültige Sprache.

Andererseits habe ich in meinen Werken immer wieder auch akustische Phänomene zu evozieren versucht, die tendenziell eine Vielzahl von Hörern auf einer sehr instinktiven Ebene berühren, ohne jedoch insgesamt die Ansprüche an den Hörer oder die Qualität zu reduzieren.

**Ruskin Watts**, mit dem Sie an »*Music for Voices and Orchestra*« zusammengearbeitet haben, schrieb einmal, dass »Schwartz besessen vom archaischen Urschrei des Klangs« sei. »*Music for Orchestra II*«, das sich auf »*Music for Voices and Orchestra*« bezieht, wurde soeben bei *Wien Modern* aufgeführt. Was hat Sie dabei angetrieben?

**Schwartz:** *Music for Orchestra II* beruht auf einer Form, die mich in den vergangenen Jahren zu einer inspirierenden kompositorischen Struktur geführt hat und deren Potenzial für mich darin besteht, dass sie es erlaubt, einen starken Sog sowohl auf der zeitlich-horizontalen als auch auf der harmonisch-vertikalen Ebene des musikalischen Geschehens zu generieren. Man könnte diese geometrisch fundierte Form als Chiasma beschreiben, als ein X. Das Gerüst ist recht einfach zu erklären: Einerseits gibt es ein Klanggeschehen, das in sehr hoher Lage beginnt, so hoch, dass man es eher als »Weißes Rauschen« denn als Ton bezeichnen würde, und das sich sehr langsam zu etwas entwickelt, was wir als konkrete Tonhöhe fassen können. Fast simultan ereignet sich etwas anderes, das

sehr tief und extrem leise ansetzt. Diese zwei Linien bewegen sich nun langsam, doch wahrnehmbar aufeinander zu, so dass die Zuhörer den Sog der sich ankündigenden Konsonanzen intuitiv verspüren, und bald fragt man sich: »Wann werden die Linien aufeinanderprallen?« Genau das war meine Intention. Ich habe immer wieder Experimente an Synthesizern durchgeführt, wobei ich Sinuswellen eingesetzt und das Tempo sowie die Intervallverhältnisse manipuliert habe, um dieses Formgerüst aus zwei extrem reduzierten Linienbewegungen zu komponieren. Es ist absolut spannend zu hören, wie sich die Linien im Durchgang durch Konsonanzen und Dissonanzen einander annähern, um zuletzt ins Unisono zu münden. Danach streben sie – wie im Krebsgang – wieder auseinander.

### »Die Musik der Gegenwart ist neu und zugleich Teil des UNIVERSALWERKES.«

In einigen Ihrer Kompositionen verwenden Sie Texte. Die Art, wie Sie sie einsetzen, ist freilich niemals eine konventionelle.

**Schwartz:** Ich tendiere dazu, die Stimmen in meinen Vokalkompositionen eher *instrumental* zu behandeln, und folglich vermitteln sie nicht vorrangig einen verständlichen Text. Das mag zu einem guten Teil begründet sein in meiner Affinität zu früher Vokalmusik, zum Gregorianischen Gesang und besonders zur Vokalpolyphonie des 15. und 16. Jahrhunderts, wo die Verständlichkeit des Textes nicht unbedingt an erster Stelle stand. Hier entstanden aus Vokalen und Melismen komplexe Strukturen, die den Text bisweilen aus seinem liturgischen Kontext herauslösten – nicht immer zum Gefallen der kirchlichen Autoritäten. Meine ästhetische Praxis trennt die Syntax von den phonetischen Subtilitäten der Wörter, indem sie ein Wort aus seinem textuellen Kontext isoliert und mit Blick auf die Schönheit der Klänge, speziell der Vokale, in einen musikalischen Zusammenhang setzt.

In welchen Programmrahmen sehen Sie Ihre Musik vorzugsweise eingebunden?

**Schwartz:** Mich interessieren Programme, die zeitgenössische Werke neben solche der klassischen Tradition stellen, so dass sie sich gegenseitig befruchten können. Es gibt philosophische Theorien, die besagen, dass jedes heute geschaffene Kunstwerk prinzipiell das *Kollektive*, das heißt das Gesamt der Kunst aus Vergangenheit und Gegenwart, verändert. Jeder heute lebende Dichter trägt etwas zum Inhalt des *Universalwerkes* bei, wie dies z. B. schon Shakespeare getan hat. Die Musik der Gegenwart ist neu und zugleich Teil des *Universalwerkes*. ♪

Interview: Eric Marinitsch

KIM KOWALKE

INTERVIEW

## »Auf nach Mahagonny«

### Ein Gespräch über aufführungspraktische Fragen

**Im zweiten Teil des Interviews erklärt Kim Kowalke, Präsident der Kurt Weill Foundation for Music in New York, worauf es ihm bei der Zusammenstellung der Oper ankommt. Nachdem Kurt Weill ja keine endgültige Version hinterlassen hat, gibt es hier viele Fragen, deren Beantwortung einer tiefen Kenntnis der Aufführungsgeschichte von Mahagonny bedarf.**

Jede Inszenierung einer Oper wirft Fragen auf, »Mahagonny« zählt diesbezüglich wahrscheinlich zu den Werken, bei denen die Herausforderung besonders groß ist. Vor kurzem hat die UE eine Reihe korrigierter Partitur- und Orchesterstimmen herausgegeben, die auch Anhänge sowie alternative und optionale Einlagen beinhaltet. Welche editorischen Probleme werden mit dem neuen Material angesprochen?

**Kowalke:** Es handelt sich dabei nicht um eine kritische Werkausgabe; das bleibt ein Respekt einflößendes Zukunftsprojekt der Kurt Weill Edition. Zwischenzeitlich wollten wir aber etwas haben, das Dirigenten und Regisseuren die notwendigen Materialien bietet, um fundierte Entscheidungen zur Zusammenstellung ihrer Aufführungen von Mahagonny zu treffen. Es gibt keine endgültige Fassung von Mahagonny und wahrscheinlich

gieren, das ursprünglich als Ersatz für Teile der Bordell-Szene diente, deren Aufführung 1930 durch die Zensur untersagt wurde?

Wenn man diese Szene heute, wie in der Urfassung beschrieben, im zweiten Akt zeigt – wie soll man dann mit dem Duett umgehen? Kann man es im dritten Akt ansiedeln, wie es David Drew in seiner 1969 bearbeiteten Vokalpartitur tut, oder vielleicht im ersten Akt im Umfeld des Beginns der Beziehung von Jenny und Jimmy, zwischen Nr. 7 und 8? Auch an anderen Stellen könnte es vielleicht passen. Weill selbst sprach von einer »losen Struktur« seiner Nummern-Oper, und die Einbeziehung/ Platzierung des Kraniche-Duetts ist ein gutes Beispiel dafür. Einige Inszenierungen haben gezeigt, dass es in allen drei Akten seine dramaturgische Berechtigung haben kann.

Wenn man sich also entscheidet, das in sehr neoklassizistischem Stil gehaltene Kraniche-Duett einzubinden, sollte es mit dem ursprünglichen Havanna Lied im gleichen Stil verbunden werden. Oder möchte man es der bearbeiteten Fassung gegenüberstellen? Wenn man dann die beiden Anleihen aus dem Songspiel einfügt, den Benares Song und God in Mahagonny, wohin damit, welchem dramaturgischen Zweck sollen sie dienen?

Wenngleich die Oper in drei Akten angelegt wurde, entscheiden sich heute die meisten Inszenierungen für die Option, sie in zwei zu zeigen, mit nur einer Pause. Wenn man sie in drei Akten macht, soll man Jimmys Arie Nur die Nacht an das Ende des zweiten Akts stellen, wo sie ursprünglich war, oder soll man sie an den Beginn des dritten Akts schieben, wo sie Weill, ich glaube, für die zweite Aufführung, in Kassel, platzierte? Derartige Auswahlmöglichkeiten lösen so etwas wie einen Dominoeffekt aus, der ein Kombinieren und Anpassen von Übergängen sowie Abschlüssen der Akte erfordert.

In dem neuen Material zeigen wir daher alle diese Möglichkeiten auf, auch alle bekannten autorisierten Schnitte in verschiedenen Musiknummern, wie sie in den ersten Inszenierungen aufgeführt wurden. Wir bieten Dirigenten und Regisseuren an, sachkundige Entscheidungen treffen zu können, die den Umständen und Kon-

### »Das neue Material zeigt neue Möglichkeiten auf.«

wird es niemals zwei Inszenierungen geben, die bezüglich des musikalischen Texts ident sind; zu oft muss eine Wahl getroffen werden, es gibt zu viele Optionen.

Welches Havanna Lied soll man einsetzen? Das heute bekanntere, das Weill 1931 für Lenya anlässlich der Aufführung in Berlin geschrieben hat, oder die Urfassung, die weniger liedhaft und eher neoklassizistisch ist, fast an Hindemith erinnert? Soll man das Kraniche-Duett inte-

zepten ihrer Produktion angepasst sind. Ich habe soeben eine sehr genaue Zusammenfassung der unterschiedlichen Optionen geschrieben, die den Materialien beiliegen wird und die Auswahl für Dirigenten sowie Regisseure einfacher machen wird. Wenn die Auswahl einmal getroffen ist, werden sich die Orchestermaterialien passend einfügen, ohne dass zusätzliches Material beim Verlag angefordert werden muss.

Eine andere wichtige Entscheidung, die Dirigenten treffen müssen, bezieht sich auf die Größe der Streicherbesetzung. Weill hat in seiner handschriftlichen Gesamtpartitur neben Violine, Viola, Violoncello und Basslinien Zahlen beigefügt beziehungsweise 6-3-2-2. Wir wissen nicht, wann er die Ziffern geschrieben hat, auch nicht, ob sich die Zahlen auf Spieler oder auf Pulte beziehen, wir wissen ebenso wenig, ob es sich um die Minima für ein kleines Theater, wie das der Berliner Aufführung, handelt, wo es sehr beengt gewesen sein muss, oder ob er überhaupt etwas ganz anderes damit gemeint hat.

Ich habe Maurice Abravanel, der die Aufführung in Kassel dirigiert hat, gefragt. Weill kam zu den Endproben dorthin, und nachdem Abravanel in Berlin sein Schüler war, nahm ich an, Weill hätte ihm gesagt, was er will. Abravanel sagte: »Natürlich haben wir das gesamte Orchester, alle Streicher eingesetzt. Wir waren in einem Opernhaus und Weill meinte: ›Gut, so passt es.« Ich habe es in einigen großen Häusern mit nur sechs Violinen gehört, und es passte überhaupt nicht. Bei dem ziemlich groß besetzten Bläusersatz und den Bläsergruppen hätten die Streicher in weiten Teilen des Stücks auch zu Hause bleiben können. An exponierten Stellen, wie der Hurrikan-Szene, kam der Streicherklang gar nicht zur Geltung. Wenn man sich in einem Saal mit 3000 Plätzen befindet, kann man dieses Werk nicht mit sechs Violinen aufführen. Ich denke, wie schon erwähnt, dass man sich den individuellen Gegebenheiten anpassen und die richtige Größe für die Streicherbesetzung danach ausrichten muss, wie sie den jeweiligen akustischen Verhältnissen gerecht wird. Wie gesagt, es ist nicht festgelegt. Fundierte Entscheidungen müssen getroffen werden.

*Das ist nun möglich ...*

**Kowalke:** Das hoffe ich!

*Um noch einmal auf die Aufführung in Berlin und Lenya zurückzukommen. Sie sagten, dass das nicht als exemplarisch gelte, denn es gäbe natürlich nur eine Lenya. Die umfangreichen Revisionen, die gemacht wurden, um Lenya Rechnung zu tragen, haben Missverständnissen über Mahagonny und darüber, wie es besetzt sein sollte, Vorschub geleistet. Könnten Sie das ausführen?*

**Kowalke:** Richtig. Weills Absicht war immer ganz eindeutig, dass *Mahagonny* als Oper in einem Opernhaus aufgeführt werden soll – im Gegensatz zu *Die Dreigroschenoper* oder *Happy End*, die für singende Schauspieler geschrieben wurden und zu großen Theatererfolgen wurden. Die Berliner Inszenierung von *Mahagonny* war ein Sonderfall, ein letzter Ausweg, nachdem alle Opernhäuser eine Aufführung des Werks verweigert hatten. Die einzige Möglichkeit für Weill, es in Berlin zeigen zu können, war, das Angebot von Ernst Josef Aufricht

### »Die Rolle des Jimmy ist stimmlich schwieriger als die des Tristan.«

anzunehmen und es als privates Projekt im Theater am Kurfürstendamm zu zeigen, mit einigen der damals berühmten singenden Schauspieler in den Hauptrollen, die in *Die Dreigroschenoper* mitgewirkt hatten. Halten wir aber fest, dass Harald Paulsen, der Macheath und Jimmy sang, ein recht berühmter Operettentenor war. Dirigent in Berlin war Alexander von Zemlinsky, und Adorno behauptete, es sei die beste musikalische Umsetzung des Stücks gewesen, die er gehört habe.

Ich möchte aus zwei Briefen Weills zitieren. Der erste stammt vom Februar 1930, im Vorfeld der Premiere in Leipzig. Er schrieb an Abravanel: »*Mahagonny* ist eine Oper, eine Oper für Sänger. Es mit Schauspielern zu besetzen, ist völlig unmöglich. Nur dort, wo ich es explizit vermerkt habe, dürfen gesprochene Worte vorkommen, und jedwede Änderung ist nur mit meiner ausdrücklichen Erlaubnis möglich.« Das ist ziemlich eindeutig. Später in diesem Jahr, nach den ersten Aufführungen, warnte er: »Personen, die nur das Libretto kennen, haben das Gerücht verbreitet, *Mahagonny* könne mit Schauspielern besetzt werden. Das wäre natürlich absolut unmöglich.«

Heute, achtzig Jahre später, gibt es immer noch Theater, die es als Theaterstück mit Musik aufzuführen versuchen. Es gibt Opernhäuser, welche die Rolle der Jenny so besetzen, dass sie eine Oktave nach unten transponiert und großteils gesprochen werden muss. Oder wie kürzlich an einem der renommiertesten Opernhäuser der Welt geschehen, jemanden in den Chor neben Jenny zu stellen, der die höheren Passagen übernimmt. Wozu? Es gibt heute Opernsänger, die gute Darsteller sind, also scheint die Besetzung mit jemandem, der den stimmlichen Anforderungen nicht gewachsen ist, unsinnig. →

Vielleicht strahlt Lenya als Vorbild immer noch nach wegen der Gesamtaufnahme von 1958, aber man sollte nicht vergessen, dass sie zu diesem Zeitpunkt nicht mehr annähernd wie der mädchenhafte Singvogel klang, der sie in den 1920er-Jahren gewesen war. In den späteren Jahren ihrer Karriere musste alles für sie tiefer transpo-

rungen, die vorgenommen worden waren, zählte auch das Hinzufügen einer Rockband zum Orchester! Als die Aufführung schließlich – nachdem man sich wieder an den originären Notentext hielt – doch genehmigt wurde, wurde die Produktion wegen vernichtender Kritiken sofort wieder eingestellt. Die zweite fand an der San Francisco

»Zu den nicht genehmigten Änderungen, die vorgenommen worden waren, zählte auch das Hinzufügen einer Rockband zum Orchester!«

niert werden, ohne dass irgendwie darauf hingewiesen wird. Ich glaube, dass mir jede Sopranistin, die die Rolle der Jenny gesungen hat, wie sie geschrieben ist, beipflichten wird, dass sie eine Herausforderung ist. Deshalb ist es auch kein Zufall, dass die meisten großen Sängerinnen der Lulu der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auch die Jenny gesungen haben und die Rolle ansprechend fanden, stimmlich im gleichen Fach sozusagen.

Ich habe einmal Jon Vickers gefragt, warum er nicht den Jimmy gesungen habe, und er antwortete: »Weil Jimmy stimmlich schwieriger ist als Tristan.« Schwierig nicht nur wegen des hohen C am Ende von *Nur die Nacht*, sondern wegen all der Gs davor, eines nach dem anderen, wirklich kontinuierlich F-G, F-G, so dass, wenn man beim hohen C ankommt, nichts mehr übrig ist. Er meinte, dass er es für eine Tonaufnahme machen könnte, es aber nicht Abend für Abend auf der Opernbühne singen wolle.

*Gibt es noch andere spezielle Überlegungen betreffend eine starke Besetzung von Mahagonny, die Sie gerne weitergeben möchten?*

**Kowalke:** Ich habe wunderbare Inszenierungen von *Mahagonny* während der vergangenen 30 Jahre in Opernhäusern weltweit gesehen. Zum ersten Mal habe ich *Mahagonny* 1974 live gesehen. Ich glaube, das war die vierte Inszenierung in den USA. Die erste war die desaströse am Broadway in den frühen 1970er-Jahren. Carmen Capalbo, auch Regisseurin der erfolgreichen Inszenierung von *Die Dreigroschenoper* am Theater de Lys, produzierte *Mahagonny* in ähnlicher Weise. Während die rund 90 Voraufführungen liefen, versuchten Lenya und Stefan Brecht, die Aufführung per Gerichtsbeschluss untersagen zu lassen. Zu den nicht genehmigten Ände-

Spring Opera statt und wurde dann von der Washington Opera übernommen, glaube ich. 1974 wurde *Mahagonny* dann am Yale Repertory Theatre in Kollaboration mit der Yale School of Music gezeigt, wobei singende Schauspieler auftraten, ganz im Geist der Berliner Produktion von 1931; das waren also nicht vorrangig Opernsänger, doch fast alle waren als Sänger gut genug, um es so aufzuführen, wie es geschrieben war. Da meine spätere Schwiegermutter darin die Begbick spielte, war ich fast jeden Abend dort, bei jeder Probe und, ich denke, in rund 30 Aufführungen. Seither kenne ich jede Note von *Mahagonny*. Alvin Epstein inszenierte und Otto-Werner Müller dirigierte diese recht beeindruckende Produktion in einem Theater in New Haven mit 700 Sitzplätzen.

Natürlich gab es in den nachfolgenden drei Jahrzehnten noch weitere einprägsame Produktionen. Die von Ingo Metzmacher in Hamburg oder von Ruth Berghaus und Markus Stenz in Stuttgart, auch die atemberaubende Produktion in Madrid, die es nun auf DVD gibt, brillant dirigiert von Pablo Heras-Casado. Oder auch die Produktion 1979 an der Metropolitan Opera, dirigiert (eher langsam) von James Levine, aber mit Teresa Stratas als Jenny, von Lenya geadelt als ihre »Traum-Jenny«.

*Vielleicht sollten wir auch noch über die Handlung selbst sprechen? Jimmy wird wegen Beihilfe zum Mord an einem Freund zu drei Tagen Gefängnis verurteilt, wegen Ruhestörung wird ihm für ein Jahr die Wahlberechtigung entzogen, wegen Verführung eines Mädchens namens Jenny Smith erhält er vier Jahre und dafür, dass er, während ein Hurrikan wütete, verbotene Lieder gesungen hat, zehn Jahre. Für das Vergehen jedoch, seine Schulden nicht zu zahlen, wird Jimmy zum Tode verurteilt, denn*

»es gibt kein größeres Verbrechen als einen Mann ohne Geld«. Das war zur Zeit der Uraufführung 1930 sicher eine gewichtige Aussage, aber können wir auch behaupten, dass Mahagonny heute aktueller denn je ist?

**Kowalke:** Nachdem Begbick Jimmy dafür, dass er seine Zechschulden nicht bezahlt hat, zum Tode verurteilt, weist eine Projektion/Durchsage darauf hin (dem Sinn nach): »So groß ist die Liebe zum Geld in unserer Zeit, dass es unwahrscheinlich ist, auch nur irgendjemand von Ihnen würde freiwillig Jimmys Schulden bezahlen.« Dieser Moment ruft jedes Mal nervöses Lachen bei den Zuschauern hervor. Die Scheinwerfer werden nun tatsächlich auf das Publikum gerichtet und plötzlich handelt das Stück von uns, nicht nur von den Darstellern auf der Bühne.

Ich bin sicher, dass die zyklische Häufigkeit der Inszenierungen dieser Oper mit Dingen wie Rezession in einem Zusammenhang steht, mit Kriegen oder mit weiteren, der menschlichen Gier entspringenden Gräueltaten. Möglicherweise mit einer Zeitverzögerung von drei bis vier Jahren, aber es ist sicher kein Zufall, dass gerade zurzeit *Mahagonny* an acht bis zehn Opernhäusern pro Saison zu sehen ist. Das ist vermutlich häufiger als je zuvor in seiner Geschichte. Ich glaube, dass das in direktem Zusammenhang mit unserer Zeit steht, und die Relevanz von *Mahagonny* im Hinblick auf die Extreme unseres globalen Kapitalismus und der damit einhergehenden Unmenschlichkeit zu sehen ist. Man erinnere sich daran, dass Weill meinte, *Mahagonny* sei ein Moralstück, eine moderne Entsprechung zu Sodom und Gomorrha. Es war als belehrende Erzählung angelegt und es ist traurig festzustellen, dass seine Warnungen über die Jahrzehnte zunehmend prophetisch und dringlicher geworden sind.

**Weill und Brecht untergraben in dem ganzen Werk erfolgreich tradierte Motive und opernhafte Überlieferungen. Ihr Spiel mit »Gott in Mahagonny« jedoch, kurz bevor Jimmy hingerichtet wird, zählt zum Beunruhigendsten überhaupt, zumindest für mich. Wie kommt es, dass dieser Besuch von Gott mit dem traditionellen »Deus ex machina«-Opernmotiv spielt, es völlig durcheinanderbringt und es darüber hinaus komplett auf den Kopf stellt?**

**Kowalke:** Nun, das ist eine schwierige Frage. Die Menschen von Mahagonny sagen »Nein« zu Gott in Mahagonny. Im Grunde erleben wir mit eigenen Augen den Tod von Gott. Wahrscheinlich kann man sagen, dass sich diese Metapher auf den Tod aller »Deus ex machina« erstreckt, denn was danach passiert, ist ein Trauermarsch

als Finale, den einige Dirigenten mit dem Ende der *Götterdämmerung* verglichen haben.

Was ist die Botschaft dahinter? »Nichts kann einem toten Mann helfen, nichts kann uns und euch oder niemandem helfen.« Ich denke, *Gott in Mahagonny* ist die Verbindung zu genau diesem endgültigen, nihilistischen Moment. Wie Sodom und Gomorrha geht die Stadt in Flammen auf, eine Zerstörung, welche die Menschen von Mahagonny in ihrer Verfolgungsjagd nach dem Genuss über sich selbst gebracht haben. Am Schluss können sie nur ziellos marschieren, tragen Flugzettel mit widersprüchlichen, leeren politischen Slogans. Es gibt keinen Ausweg und keine treffenden Antworten, keinen Boten zu Pferde, um den Tag zu retten. Aus diesem Grund ist das Ende von *Mahagonny* so verstörend, so erdrückend.

Dirigenten, die sich über Weills Tempoangaben hinwegsetzen und den Trauermarsch am Beginn zu schnell angehen, das Tempo dann halten oder gegen Ende hin schneller werden, bagatellisieren ihn dadurch leider oft. Weill schreibt *più Largo*, wenn wir uns der letzten Strophe nähern, danach *molto Largo* für den letzten Satz. An dieser Stelle geht es wirklich um das Ende der Welt und sie muss das ganze Gewicht eines apokalyptischen Mahler'schen Trauermarsches tragen. Mahler war einer von Weills Göttern, gleich nach Mozart.

Es ist sicher kein Zufall, dass das Finale des ersten Akts von *Mahagonny* mit einem Choral beginnt, der nur von den Männern aus Mahagonny gesungen wird: »Haltet euch aufrecht, fürchtet euch nicht.« Unmissverständlich zitiert er das *Lied der zwei geharnischten Männer* aus dem zweiten Akt von Mozarts *Zauberflöte*: »Der, welcher wandert diese Straße voll Beschwerden.« Später in seiner Karriere sollte sich Weill daran erinnern, dass er in Busonis Meisterkursen viel Zeit damit verbracht hatte, die *Zauberflöte* zu studieren, die Busoni für eine vorbildliche Synthese nicht nur von Seria-Oper, Buffa-Oper und Singspieltradition, sondern auch von Ernsthaftigkeit und Popularität, von Alltäglichem und Ewigem hielt. So wird jetzt in Weills Laufbahn das Bestreben erkennbar, in diese Fußstapfen zu treten, indem er hybride Formen von Musiktheater mit sozialer und moralischer Gültigkeit für ein breites Publikum auf beiden Seiten des Atlantiks entwickelte. ♪

*Interview: Norman Ryan*



Kim Kowalke,  
Präsident der  
Kurt Weill  
Foundation  
for Music in  
New York City

*Arnold Schönberg  
vor seinem Haus  
in Los Angeles,  
nach 1945*



## UE aktuell

↗ [Seite 42](#)

## Neue CDs, DVDs und Bücher

↗ [Seite 58](#)

## Neuerscheinungen

↗ [Seite 62](#)

## Gedenktage und Jubiläen

↗ [Seite 64](#)

Auf den folgenden Seiten finden Sie Informationen über spannende Projekte, die die Universal Edition aktuell beschäftigen: neu edierte Ausgaben oder Bearbeitungen von schon etablierten Werken, Ausgrabungen und Entdeckungen sowie die aktuellsten Vorhaben unserer lebenden Komponisten. Diese Liste spiegelt die Vielfalt unserer Aktivitäten.

## ORCHESTER

### **BADINSKI, NIKOLAI (\* 1937)**

#### **Die »trunkene« Fledermaus** (1991/1992)

Eine surrealistische Begegnung im Traum mit Johann Strauss und Johann Sebastian Bach  
für Orchester | 14'

2 2 2 2 - 4 2 3 1 - Pk, Schl(2) - Str

»Die Idee für eine Orchesterkomposition in Verbindung mit Johann Strauß, das Symbol vergnüglicher, heiterer Musik auf höchstem Niveau, ist mir vor vielen Jahren gekommen. (...) Zu dieser Zeit beschäftigte ich mich auch sehr intensiv mit Zwölftonmusik und allgemein avantgardistischem Gedankengut, was damals in der DDR und in den sozialistischen Ländern verboten war und nur im Verborgenen stattfinden konnte. (...) In diesem Werk changieren auf surrealistische Art und Weise zwei Welten, zwei Epochen, die sich vermischen. Die Welt der Zeit Johann Strauss' und unsere. Dazu erscheint Bach als Brücke.«  
(Nikolai Badinski)

**Konzert für Violine und Orchester Nr. 2 »Die Lebensaufgabe«** (1970–1972)  
für Violine und Orchester | 26'

### **Konzert für Violine und Orchester Nr. 3** (1970–1972)

für Violine und Orchester | 23'  
2 2 2 2 - 4 2 2 0 - Pk, Schl - Str

UA: 15.11.1980 <sup>UA</sup> Berlin, Berliner Philharmoniker,  
Dir. Cristóbal Halffter, Christiane Edinger, VI

Dieses Violinkonzert ist eine Entdeckung. Der aus Bulgarien gebürtige Nikolai Badinski, selbst ein ausgebildeter Geiger, hat ein Solistenkonzert geschrieben, das an Ideenreichtum und Temperament kaum zu übertreffen ist. Die technischen Schwierigkeiten des Soloparts entspringen allesamt einem ur-musikalischen Zugang, der das Werk frisch und unverbraucht erscheinen lässt. Ein neues Repertoirestück?

### **BALTAKAS, VYKINTAS (\* 1972)**

#### **Accordiophone** (2013) <sup>UA</sup>

Doppelkonzert für Saxophon, Akkordeon und Kammerorchester | 15'

UA: 28.04.2013 <sup>UA</sup> Witten, Marcus Weiss, Sax;  
Teodoro Anzellotti, Akk; WDR SO Köln, Dir. Emilio

Pomàrico

Der Komponist hat folgende Pläne für dieses Werk: »Das Orchester ist eine Verlängerung des Akkordeons – besonders die Merkmale Atmung, Klangcharakter, Artikulation etc. Das Stück wird kein Konzert im klassischen Sinn sein, bei dem Solist und Orchester gleichwertig nebeneinanderstehen, sondern eine gewisse Hierarchie beibehalten.«

### **BERG, ALBAN (1885–1935) / KARA EW, FARADSCH (\* 1943)**

#### **Violinkonzert**

für Violine und Kammerorchester | 22–25'  
bearbeitet von Faradsch Karaew (2009)  
1 1 3 1 - 2 1 1 1 - Pk, Schl, Hf - VI(2),  
Va, Vc, Kb

UA: 24.03.2010 <sup>UA</sup> Wien, ensemble reconsil,  
Dir. Roland Freisitzer

Bergs Meisterwerk, sein Violinkonzert *Dem Andenken eines Engels* in einer solistisch besetzten Fassung für Kammerorchester. Eingerichtet 2008 vom aserbeidschanischen Komponisten Faradsch Karaew, dessen reduzierte Fassung von Schönbergs *Erwartung* sich bereits im UE-Katalog befindet.

### **BERG, ALBAN (1885–1935) / STOLBA, HEINZ (\* 1962)**

**Sieben frühe Lieder** (1907/1928/2008)  
für mittlere Stimme und Orchester | 17'  
bearbeitet von Heinz Stolba (2008)  
2 2 3 3 - 4 1 2 0 - Schl(1), Hf - Str

»Mit der vorliegenden Ausgabe der *Sieben frühen Lieder* für mittlere Stimme und Orchester wurde dem vielfach geäußerten Wunsch entsprochen, den Liederzyklus auch für Sänger mit tieferer Tessitura zugänglich zu machen. Aufgrund des Tonumfangs der Instrumente und des Orchesterkolorits war es notwendig, instrumentatorische Eingriffe vorzunehmen, was jedoch stets mit Bedacht auf den von Berg intendierten Klang geschah. Im Fall der *Sieben frühen Lieder* gibt es zwischen Bergs Klavierliedern und seiner eigenen Version mit Orchesterbegleitung einige signifikante Unterschiede in der Behandlung der Gesangslinie. Diesem Umstand wird insofern Rechnung getragen, als für die vorliegende Fassung für mittlere Stimme zwei separate Publikationen zur Verfügung stehen: ein Klavierauszug für die Orchesterlieder und eine eigene Ausgabe für Gesang mit Klavierbegleitung.«  
(Heinz Stolba)

### **BORISOVA-OLLAS, VICTORIA (\* 1969)**

#### **Neues Werk** (2011) <sup>UA</sup>

für Orchester

UA: 2014 <sup>UA</sup> Göteborg, Göteborg Symphony Orchestra

Der gute Ruf, den Borisova-Olla in Schweden genießt, kommt in diesem neuen Auftrag des Symphonieorchesters Göteborg zum Ausdruck. Das neue Werk erweitert ihr Orchesterrepertoire, das unter anderem *Angelus*, *Open Ground*, *The Kingdom of Silence* und *Wunderbare Leiden* umfasst.



*Nikolai  
Badinski*



*Wolfgang A.  
Mozart*



*Vyintas  
Baltakas*



*Louis  
Gruenberg*



*Arvo  
Pärt*



*Luke  
Bedford*



*Georg Friedrich  
Haas*



*Wolfgang  
Rihm*



*Johannes  
Maria Staud*



*Alban  
Berg*



*Cristóbal  
Halffter*



*David  
Sawer*



*Karol  
Szymanowski*



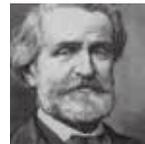
*Victoria  
Borisova-Ollas*



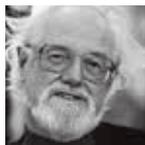
*Leoš  
Janáček*



*Arnold  
Schönberg*



*Giuseppe  
Verdi*



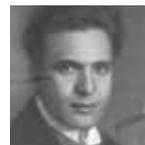
*Francis  
Burt*



*Ernst  
Krenek*



*Franz  
Schubert*



*Bruno  
Walter*



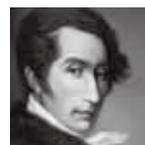
*Friedrich  
Cerha*



*Georges  
Lentz*



*Jay  
Schwartz*



*Carl Maria  
von Weber*



*Anne  
Dudley*



*Gustav  
Mahler*



*Hans  
Sommer*



*Egon  
Wellesz*



*David  
Fennessy*



*Frank  
Martin*



*Mauricio  
Sotelo*



*Alexander  
Zemlinsky*

## → ORCHESTER Fortsetzung

### CERHA, FRIEDRICH (\* 1926)

**Skizzen** (2011)

für Orchester | 23'

3 2 3 3 - 4 3 3 1 - Pk, Schl(3), Hf - Str

UA von 4 der 11 Skizzen:

06.10.2012 ↗ Grafenegg, Tonkünstler-Orchester

Niederösterreich, Dir. Andrés Orozco-Estrada

Diese kurzen Stücke zeigen Cerha auf der Höhe seiner Meisterschaft. Unterschiedlichste Gedanken präzise ausformuliert. Eine Herausforderung an die Klangkultur jedes großen Orchesters.

**Drei Orchesterstücke** (2006/2011) UA

für Orchester | 50'

4 3 4 3 - 4 4 4 1 - Pk, Schl(6), Hf, Cel - Str

UA: 07.02.2014 ↗ Köln, WDR Sinfonieorchester

Die *Drei Orchesterstücke* setzen sich aus den bereits bestehenden Werken zusammen:

1. *Berceuse céleste* (2006)

2. *Intermezzo* (2011)

3. *Tombeau* (2011)

Das Alterswerk von Friedrich Cerha, des Preisträgers des diesjährigen Ernst von Siemens Musikpreises, zeichnet sich durch große handwerkliche Meisterschaft und Gelassenheit aus. Souverän verfügt der Meister über seine Mittel und den großen Orchesterapparat. In Köln werden 2014 drei seiner zuletzt entstandenen Orchesterwerke zusammengefasst. Es werden zu hören sein: die Vielgestaltigkeit der Erfindung, der Reichtum der Erfindung, die Originalität der Erfindung.

**Neues Werk** (2014) UA

für Orchester | ca. 50'

UA: Oktober 2014 ↗ Donaueschinger Musiktage

### DUDLEY, ANNE (\* 1956)

**Cinderella** (2012)

für Sprecher, 2 Violinen, Viola,  
Violoncello und Streichorchester

Text: Steven Isserlis

Nach *Little Red Violin* und *Goldiepegs and the three cellos* ist dieses Stück das dritte Werk für Kinderpublikum von Anne Dudley und Steven Isserlis. Die Geschichte ist eine Variante des Märchens von Aschenputtel mit einer raffinierten musikalischen Wendung ...

### FENNESSY, DAVID (\* 1976)

**Neues Werk** (2011–2012) UA

für Orchester | 10–12'

UA: Mai 2013 ↗ Glasgow, BBC Scottish

Symphony Orchestra

Der irische Komponist David Fennessy gehört zu den neuesten Protagonisten des UE-Katalogs. Seine Werke zeigen eine große Bandbreite und reichen von Solo- über Ensemble- bis hin zu Orchesterbesetzungen. Fennessy, dessen nächstes Orchesterstück ein Auftragswerk des BBC Scottish Symphony Orchestra ist, lehrt am Konservatorium Glasgow.

### HAAS, GEORG FRIEDRICH (\* 1953)

»... e finisci già?« (2012)

für Orchester | 9'

2 2 2 2 - 2 2 2 0 - Pk - Str (8 6 4 3 2)

UA: 25.08.2012 ↗ Salzburg, Salzburger Festspiele,

Mozarteumorchester Salzburg, Dir. Michael Gielen

Dieses Orchesterwerk von Georg Friedrich Haas ist inspiriert von Mozarts Fragment zum *Hornkonzert Nr. 1 KV 412*, das für Haas ein beeindruckendes persönliches Dokument ist. »Zu Beginn des Konzerts setzt Mozart den D-Dur-Akkord genau in die Position des Obertonakkordes«, sagt Haas: »Dieser Obertonakkord ist das Zentrum meines kurzen Stückes, aus dem sich dann der von Mozart noch ausgeschriebene Anfang des Satzes schält – gleichzeitig in vier verschiedenen zeitlichen Dehnungen und Kontraktionen.«

**Tetraedrite** (2011–2012)

für Orchester | 14'

3 3 3 3 - 5 4 3 1 - Pk, Schl(2) -

Str (10 10 8 6 4)

UA: 13.09.2012 ↗ Schwaz, Klangspuren, Tiroler

Symphonieorchester Innsbruck, Dir. Wen-Pin Chien

*Tetraedrite* ist ein Auftragswerk der Tiroler Silberstadt Schwaz, in dem Haas den Obertonakkorden des Fragment geliebten *Hornkonzerts Nr. 1 KV 412* von Mozart weiter nachspürt und einen Spannungsbogen zum Schwazer Fahlerz *Tetraedrite* zieht. Haas: »Das Silber ist bei dieser Erzwinnung ein unbeabsichtigter Nebeneffekt, ebenso wie der Obertonakkord in dem D-Dur-Satz, den Mozart in seinem Fragment geschrieben hat, ein unbeabsichtigter Nebeneffekt ist. Dieser Obertoneffekt ist ebenfalls ein unbeabsichtigter Nebeneffekt des Ausklingens der vorangegangenen, sehr schwebungsreichen Raumharmonien.«

**Introduction und**

**Transsonation** (2013) UA

Musik für 17 Instrumente mit einem

Tonband von Giacinto Scelsi

1 0 2 0 - 2 1 2 0, Tsax(B) - VI(2), Va(2),

Vc(2), Kb(2)

UA: 01.05.2013 ↗ Köln, Festival Acht Brücken,

Klangforum Wien

### HALFFTER, CRISTÓBAL (\* 1930)

**In tempore belli** (2012) UA

Zwischenspiel aus der Oper *Schachnovelle*  
für Orchester | 8–9'

UA: 13.01.2013 ↗ Kiel, Philharmonisches

Orchester Kiel, Dir. Georg Fritzsche

Cristóbal Halffters neue Oper *Schachnovelle* nach Stefan Zweig wird sich ausführlich mit den fatalen psychischen Folgen befassen, die durch Folter und Isolation ausgelöst werden. Im Zwischenspiel *In tempore belli* lässt Halffter schon jetzt einen Blick auf die Klangwelt zu, in der sich das Werk abspielen wird. Halffter widmet sich vor allem der Frage, ob ein Krieg mit einer Kapitulation wirklich schon beendet ist bzw. ob seine fatalen Spuren jemals ganz verblassen können.

**Neues Werk** (2013/14) UA

für Streichquartett und Orchester

UA: Februar 2014 ↗ Duisburg, Duisburger

Philharmoniker, Aurin Quartett

**HALFFTER, CRISTÓBAL (\* 1930) / HÄNLE, FRANCO****Tiento del primer tono y batalla imperial** (1986)

für sinfonisches Blasorchester | 10'

UA: 03.05.2009 <sup>UA</sup> [Ballrechten-Dottingen, Sinfonisches VerbandsBlasOrchester Markgräflerland](#), Dir. Helmut Hubov

**KRENEK, ERNST (1900–1991)****Symphonic Elegy** Op. 105 (1946)

für Streichorchester | 9'

Violine I; Violine II; Viola; Violoncello; Kontrabass

NL EA: 02.06.2012 <sup>UA</sup> [Amsterdam, Strijkorkest Zoroaster](#), Dir. Herman Draaisma

Tragischer Anlass für dieses Werk war der Tod Anton Weberns am 15. September 1945. Nachdem Krenek in seinem amerikanischen Exil davon erfahren hatte, verarbeitete er seinen Schock und seine Trauer im Januar 1946 zu einem Werk mit intensiv-pathetischem Ausdruck bei gleichzeitig klar strukturierter Tonsprache.

**LENTZ, GEORGES (\* 1965)****Neues Werk** (2014) <sup>UA</sup>

für Orchester

UA: 2014 <sup>UA</sup> [Sydney, Sydney Symphony Orchestra](#)

**MAHLER, GUSTAV (1860–1911) / HELDER, MARLIJN (\* 1979)****Klavierquartett** <sup>UA</sup>

für Orchester | 13'

bearbeitet von Marlijn Helder (2011)

4 3 4 3 - 4 3 3 1 - Pk, Schl, Hf, Cel - Str

UA: 10./11.05.2013 <sup>UA</sup> [Rotterdam, Rotterdam Philharmonic Orchestra](#), Dir. James Gaffigan

Die niederländische Pianistin und Komponistin Marlijn Helder hat das Potenzial des Werkes für großes Orchester erkannt und eine Fassung erstellt, die sich an Mahlers Klangwelt orientiert – vergleichbar etwa mit Luciano Berios Orchestrierung der frühen Mahler-Lieder –, dabei aber nicht auf eigenständige Lösungen verzichtet.

**MAHLER, GUSTAV (1860–1911) / KAPLAN, GILBERT (\* 1941)****2. Symphonie** <sup>UA</sup>

für Soli, gemischten Chor und kleines Orchester | 80'

reduzierte Fassung

bearbeitet von Gilbert Kaplan (2012)

2 2 2 2 - 3 3 2 1 - Pk, Schl, Hf, Org - Str

UA: 17.02.2013 <sup>UA</sup> [Wien, Konzerthaus, Wiener Kammerorchester, Wiener Singverein, Marlis Petersen, S; Janina Baechle, MS; Dir. Gilbert Kaplan](#)

Dass Gilbert Kaplan und Mahlers

2. *Symphonie* untrennbar verbunden sind, weiß heute so gut wie jeder Musikliebhaber. Kaplan hat durch seinen großen Einsatz wesentlich dazu beigetragen, dass die Auferstehungs-Symphonie nun in einer Fassung vorliegt, die höchsten aufführungspraktischen und wissenschaftlichen Ansprüchen genügt. Aber damit nicht genug. Um das monumentale Werk auch kleineren Orchestern zugänglich zu machen, hat Kaplan sie für eine kleinere Besetzung arrangiert.

**MAHLER, GUSTAV (1860–1911) / KLOKE, EBERHARD (\* 1948)****Sieben frühe Lieder** <sup>UA</sup>

transkribiert für Sopran und Orchester | 25' von Eberhard Kloke (2011)

1 1 2 1 - 2 1 1 0 - Schl(2), Hf, Klav - Str

(min: 3 2 2 2 1(5-Saiter);

max: 12 10 8 6 4(5-Saiter))

UA: 22.06.2013 <sup>UA</sup> [Essen, Essener Philharmoniker, Christina Landshamer, S; Dir. Eberhard Kloke](#)

Mahlers frühes Liedschaffen steht im Bannkreis der Wunderhorn-Thematik, die er in seinen ersten *Symphonien* (I–IV) wieder aufgriff. Die Transkription von Eberhard Kloke der *Sieben frühen Lieder* versucht in einer Art Umkehrung des Verfahrens, musikalische Themen (als Zitate), Kompositionstechniken, Instrumentationszitate und Allusionen aus der symphonischen Wunderhorn-Welt in die Liedorchestration einzuarbeiten und »interpretierend« weiterzuentwickeln.

**MAHLER, GUSTAV (1860–1911) / KUBIK, REINHOLD (\* 1942)****1. Symphonie**

(Hamburger Fassung)

Kritische Ausgabe

herausgegeben von Reinhold Kubik

Diese Version der *Symphonie Nr. 1* stellt eine Art Urfassung des Werkes dar, die eine deutlich unterschiedliche Instrumentierung aufweist und in welcher sich der später verworfene *Blumine*-Satz findet.

**1. Symphonie**

(Fassung letzter Hand)

Kritische Ausgabe

herausgegeben von Reinhold Kubik

Diese Neuausgabe der *Symphonie Nr. 1* entspricht weitgehend jener Fassung, die bisher von der UE angeboten wurde, jedoch nun nach den Erfordernissen der *Neuen Gustav Mahler Gesamtausgabe* bezüglich der wissenschaftlichen Aufbereitung.

**MAHLER, GUSTAV (1860–1911) / MATTHEWS, COLIN (\* 1946)****Das Trinklied vom Jammer der Erde**(Nr. 1 aus *Das Lied von der Erde*)

für Tenor und Orchester (1908) | 8'

bearbeitet von Colin Matthews (2012)

4 3 5 3 - 4 3 3 0 - Schl, Hf(2) - Str

UA: 10.05.2012 <sup>UA</sup> [Manchester, Bridge-water Hall, Lars Clevevan, T; Hallé Orchestra](#), Dir. Mark Elder

Colin Matthews wurde von Mark Elder und dem Hallé Orchestra beauftragt, den ersten Satz aus dem *Lied von der Erde* zu bearbeiten, um eine bessere Balance zwischen der Singstimme und dem Orchester herzustellen, die in Mahlers Original bekanntlich etwas problematisch ist: Das Werk wurde erst posthum uraufgeführt und Mahler konnte seine üblichen Verbesserungen nicht mehr vornehmen. Dabei bleibt allerdings die Anzahl der Orchestermusiker wie in der Originalversion erhalten.

→ **ORCHESTER**  
**Fortsetzung**

**MAHLER, GUSTAV (1860–1911) /  
SIMON, KLAUS (\* 1968)**

**Wunderhorn-Lieder**

Gesänge für eine Singstimme und Ensemble oder Kammerorchester | 70' bearbeitet von Klaus Simon (2012)  
1 1 2 1 - 2 1 0 0 - Schl(2), Harm (oder Akkord), Klav - Str(min. 1 1 1 1 1, max. 6 5 4 3 2)

UA: 20.06.2012 ↗ [Berlin, Philharmonie, ensemble mini, Dir. Joolz Gale](#)

Obwohl nie als Zyklus gedacht, werden die *Wunderhorn-Lieder* Mahlers mitunter zyklisch gegeben, oft mit zwei Sängern, gerne in abwechselnder Verteilung zwischen einer weiblichen und männlichen Singstimme. Im Gegensatz zu den späteren Liederzyklen gab es bis jetzt noch keine Fassung für Kammerensemble oder -orchester.

**RIHM, WOLFGANG (\* 1952)**

**Nähe fern 1** (2011)

(»Luzerner Brahms/Rihm-Zyklus«)

für Orchester | 10'

2 2 2 3 - 4 2 3 1 - Pk - Str

UA: 22.06.2011 ↗ [Luzern, Luzerner](#)

[Sinfonieorchester, Dir. James Gaffigan](#)

**»Dämmerung senkte sich von oben«**

(2004/2012)

für Bariton und Orchester | 4'

2 2 2 2 - 4 0 0 0 - Str

UA: 20.08.2012 ↗ [Luzern, Luzerner](#)

[Sinfonieorchester, Hans Christoph Begemann, Bar;](#)

[Dir. James Gaffigan](#)

**Nähe fern 2** (2011)

für Orchester | 14'

2 2 2 2 - 4 2 3 1 - Pk - Str

UA: 19.10.2011 ↗ [Luzern, Luzerner](#)

[Sinfonieorchester, Dir. James Gaffigan](#)

**Nähe fern 3** (2011–2012)

für Orchester | 14'

2 2 2 3 - 4 2 3 1 - Pk - Str

UA: 29.02.2012 ↗ [Luzern, Luzerner](#)

[Sinfonieorchester, Dir. James Gaffigan](#)

**Nähe fern 4** (2012)

für Orchester | 13'

2 2 2 3 - 4 2 3 1 - Pk - Str

UA: 13.06.2012 ↗ [Luzern, Luzerner](#)

[Sinfonieorchester, Dir. James Gaffigan](#)

**Symphonie »Nähe fern«** (2011/2012)

für Bariton und Orchester | 55'

2 2 2 3 - 4 2 3 1 - Pk, Schl - Str

UA: 20.08.2012 ↗ [Luzern, Luzerner Sinfonie-](#)

[orchester, Dir. James Gaffigan, Hans Christoph](#)

[Begemann, Bar](#)

Die Symphonie setzt sich aus den bereits bestehenden Werken zusammen:

1. *Nähe fern 1*
2. *»Dämmerung senkte sich von oben«*
3. *Nähe fern 2*
4. *Nähe fern 3*
5. *Nähe fern 4*

Wolfgang Rihm hat seinen *Nähe-fern-Zyklus* abgeschlossen. Der von Rihm gewählte Titel *Nähe fern* stammt aus einem späten, von ihm wie auch von Johannes Brahms vertonten Goethe-Gedicht: »Dämmerung senkte sich von oben/Schon ist alle Nähe fern.« Die spannende Frage dabei lautet: Wie nah kann oder darf man Brahms kommen, um das Eigene noch zu bewahren? Fünf neue Orchesterwerke geben darauf Antwort.

**Samothrake** (2012)

für hohen Sopran und Orchester | 15'

2 2 2 2 - 4 2 3 1 - Pk, Schl(2), Hf - Str

UA: 15.03.2012 ↗ [Leipzig, Gewandhausorchester,](#)

[Anna Prohaska, S; Dir. Riccardo Chailly](#)

»Der Titel ist der, den Max Beckmann seiner Dichtung gab«, sagt Wolfgang Rihm: »Dieser dichterische Text ist die ›Grundlage‹ meiner Komposition. Programmmusik im eigentlichen Sinne ist es nicht. Ich glaube, dass in *Samothrake* nicht so sehr die individuelle Befindlichkeit einer subjektiv befangenen Protagonistin im Zentrum steht (wie bspw. in Schönbergs *Erwartung*). Es ist eher der Blick in den Weltzustand. Vielleicht artikuliert sich eine Seherin? Das mythologische Samothrake ist ja ein sehr durch weibliche Intuition umschriebener Ort: Verehrt wurden dort besonders Gottheiten, die unter dem Begriff der ›Großen Mutter‹ figurieren (Aphrodite, Demeter, Hekate).«

**Neues Werk** (2013) UA

für Chor und Orchester

UA: 27./28.04.2013 ↗ [Stuttgart, Bachakademie](#)

[Stuttgart, Gächinger Kantorei, Dir. Helmuth Rilling](#)

Wolfgang Rihm schreibt ein neues Werk für Helmuth Rillings 80. Geburtstag und dessen Abschieds-Akademiekonzert: »Ich verehere in Helmuth Rilling einen tief sinnigen Künstler und Künstlerfreund. Und der Gächinger Kantorei verdanke ich – eben vor allem durch ihn – manch wunderbare Aufführung.« (Wolfgang Rihm)

**Neues Werk** (2013) UA

für Orchester | 20'

UA: 23.06.2013 ↗ [Aldeburgh Festival,](#)

[Hallé Orchestra](#)

Dieser Kompositionsauftrag kommt von der Britten Pears Foundation und der Royal Philharmonic Society anlässlich der 100-Jahr-Feier von Benjamin Britten und der 200-Jahr-Feier der Royal Philharmonic Society.

**Neues Werk** (2013) UA

für Orchester (klass. Beethoven-Besetzung mit 1-2 Schlagzeugern) | 15–20'

UA: 16.11.2013 ↗ [Wien, Cleveland Orchestra,](#)

[Dir. Franz Welser-Möst](#)

Die Gesellschaft der Wiener Musikfreunde erteilt Rihm aus Anlass ihres 200. Geburtstages einen Auftrag für Orchester.

**Neues Werk** (2014) UA

für Orchester | max. 15'

UA: April/Mai 2014 ↗ [Mailand, Filarmonica della](#)

[Scala, Dir. Riccardo Chailly](#)

**Doppelkonzert für Violine**

**und Cello** (2014) UA

für Violine, Violoncello und Orchester

UA: Mai 2014 ↗ [Dresden, Dresdner Staatskapelle,](#)

[Mira Wang, Vl; Jan Vogler, Vc](#)

**Neues Werk** (2014) UA

für Orchester | ca. 15'

UA: 04.06.2014 ↗ [Essen, Essener Philharmoniker,](#)

[Dir. Tomas Netopil](#)

Ein Auftrag der Essener Philharmonie anlässlich ihres 10-jährigen Bestehens.

**Konzert für Klavier und Orchester**(2014) 

für Klavier und Orchester

UA: August 2014  Salzburg, Salzburger Festspiele,

Tzimon Barto, Klav; Dir. Christoph Eschenbach

**SAWER, DAVID (\* 1961)****Flesh and Blood** (2011) 

für Mezzosopran, Bariton und Orchester | 25'

3 3 3 3 - 5 3 3 1 - Pk(2), Schl(4), Hf(2),  
Cel - StrUA: 15.02.2013  London, BBC SymphonyOrchestra, Christine Rice, MS; Marcus Farnsworth, Bar;  
Dir. Ilan Volkov

Sawer erzählt die Geschichte des Abschieds eines Soldaten von seiner Mutter, der quälenden Sorge der Mutter um ihren Sohn und den Ängsten des Soldaten.

**SCHÖNBERG, ARNOLD (1874–1951)****1. Kammsymphonie** Op. 9(1906/1914/2012) 

für Orchester | 22'

3 3 4 3 - 4 0 0 0 - Str

UA: 01.11.2012  München, Münchner

Philharmoniker, Dir. Philippe Jordan

Die 1906 komponierte *Kammersymphonie* Op. 9 für 15 Soloinstrumente stellt einen Kulminationspunkt in Schönbergs künstlerischer Entwicklung dar. Die Gründe, die Schönberg bereits 1914 zur Bearbeitung dieser *Kammersymphonie* für Orchester bewogen, waren jedoch nicht nur aufführungspraktischer Natur (Erschließung größerer Konzerthäuser), sondern hingen auch mit einem grundsätzlichen Problem zusammen, das sich gleichsam wesensmäßig aus ihrer hybriden Stellung zwischen Orchester- und Kammermusik ergab. Die Orchester-Fassung von 1914 war bisher nicht publiziert und ist nun erstmals als komplett neues Orchester-material verfügbar. Eine spätere Orchester-Fassung, die sich vom Original allerdings weiter entfernt, fertigte Schönberg dann bereits im amerikanischen Exil an.Urfassung 1906: 1 2 3 2 - 2 0 0 0 -  
Str(1 1 1 1 1)Orchesterfassung 1914: 3 3 4 3 - 4 0 0 0 -  
Str(chorisch besetzt)**SCHÖNBERG, ARNOLD (1874–1951) /  
DÜNSER, RICHARD (\* 1959)****Drei Stücke** Op. 11 (1909)für Ensemble (Kammerorchester) | 15'  
bearbeitet von Richard Dünser (2008)

1 1 1 1 - 1 0 0 0 - Klav - Str

UA: 05.03.2012  Berlin, Philharmonie, Wiener

Concert Verein, Dir. Yoel Gamzou

Die *Drei Klavierstücke* Op. 11 wurden im Frühjahr und Sommer 1909 parallel zu den *Fünf Orchesterstücken* Op. 16 und *Erwartung* komponiert – Werke, die Arnold Schönbergs »zarteres« Klangideal im Vergleich zu der dichter Textur früherer Werke repräsentieren. Schönberg schrieb dazu: »Die *Drei Klavierstücke* Op. 11 waren nicht mein erster Schritt in Richtung eines neuen musikalischen Ausdrucks. Vorausgegangen waren Teile meines *Zweiten Streichquartetts* und einige meiner *Fünfzehn Lieder* nach Stefan George Op. 15; aber sie waren die erstpublizierte Musik dieser Art und führten demgemäß eine große Sensation herbei.« Richard Dünser hat die *Drei Klavierstücke* Op. 11 2008 im Auftrag des Arnold Schönberg Centers für Ensemble eingereicht.**SCHUBERT, FRANZ (1797–1828) /  
DÜNSER, RICHARD (\* 1959)****Drei Stücke** (D 946 I/II, D 625 IV)für Ensemble (Kammerorchester) | 29'  
bearbeitet von Richard Dünser (2011)

1 1 1 1 - 1 0 0 0 - Str

UA: 13.06.2012  Wien, Theophil Ensemble

Wien, Dir. Matthias Schorn

Die drei vorliegenden Stücke in der Besetzung Bläserquintett und Streichquintett sind eine Ergänzung und Erweiterung der Literatur für ähnlich besetzte Ensembles, also zu Schuberts *Oktett*, Beethovens *Septett* und Brahms' *Nonett*, können aber durchaus auch mit chorischen Streichern von Kammerorchestern gespielt werden.**SCHWARTZ, JAY (\* 1965)****Music for Violin and Orchestra** (2012)

für Violine und Orchester | 30'

2 0 0 0 - 4 3 3 1 - Str

Dieses Werk führt Schwartz in eine neue Richtung. Die typischen Glissando-Passagen sind nun mit Prestissimo-Läufen kombiniert, was die Zug- und Trichter-Effekte intensiviert. Die archaisch klingenden Blech-Glissandi erinnern an *Music for Voices and Orchestra*.**Music for Soprano and Orchestra**(2014) 

für Sopran und Orchester

UA: 08.02.2014  Stuttgart, ECLAT Festival,

Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR

Schwartz folgt einem Auftrag des SWR für ein neues Werk, das das stimmliche Potenzial der Solistin und gleichzeitig den Erfindungsgeist des Orchesters erforscht.

**SOTELO, MAURICIO (\* 1961)**»Urritiko urdin« (2011) 

für Orchester | 7'

UA: 28.01.2013  San Sebastián, Euskadiko

Orkestra Sinfonikoa, Dir. Ari Rasilainen

**STAUD, JOHANNES MARIA (\* 1974)****Maniai** (2011)

für großes Orchester | 10'

3 3 3 3 - 4 3 3 1 - Schl(4) - Str

UA: 09.02.2012  München, Symphonieorchester  
des Bayerischen Rundfunks, Dir. Mariss Jansons*Maniai* ist benannt nach den griechischen Erinnyen, den gewalttätigen Rachegeistern. In Johannes Maria Stauds Sicht sind sie aber auch nachsichtige Grazien. Diese kommen dann im letzten und ruhigen Drittel des Werkes zum Zug. Zuvor geht es dem BR-Auftrag entsprechend um eine Antwort auf Beethovens *Erste Symphonie*: wild, impulsiv, äußerst virtuos.**Fugu** (2012) 

für Kinderorchester | ca. 3'30''

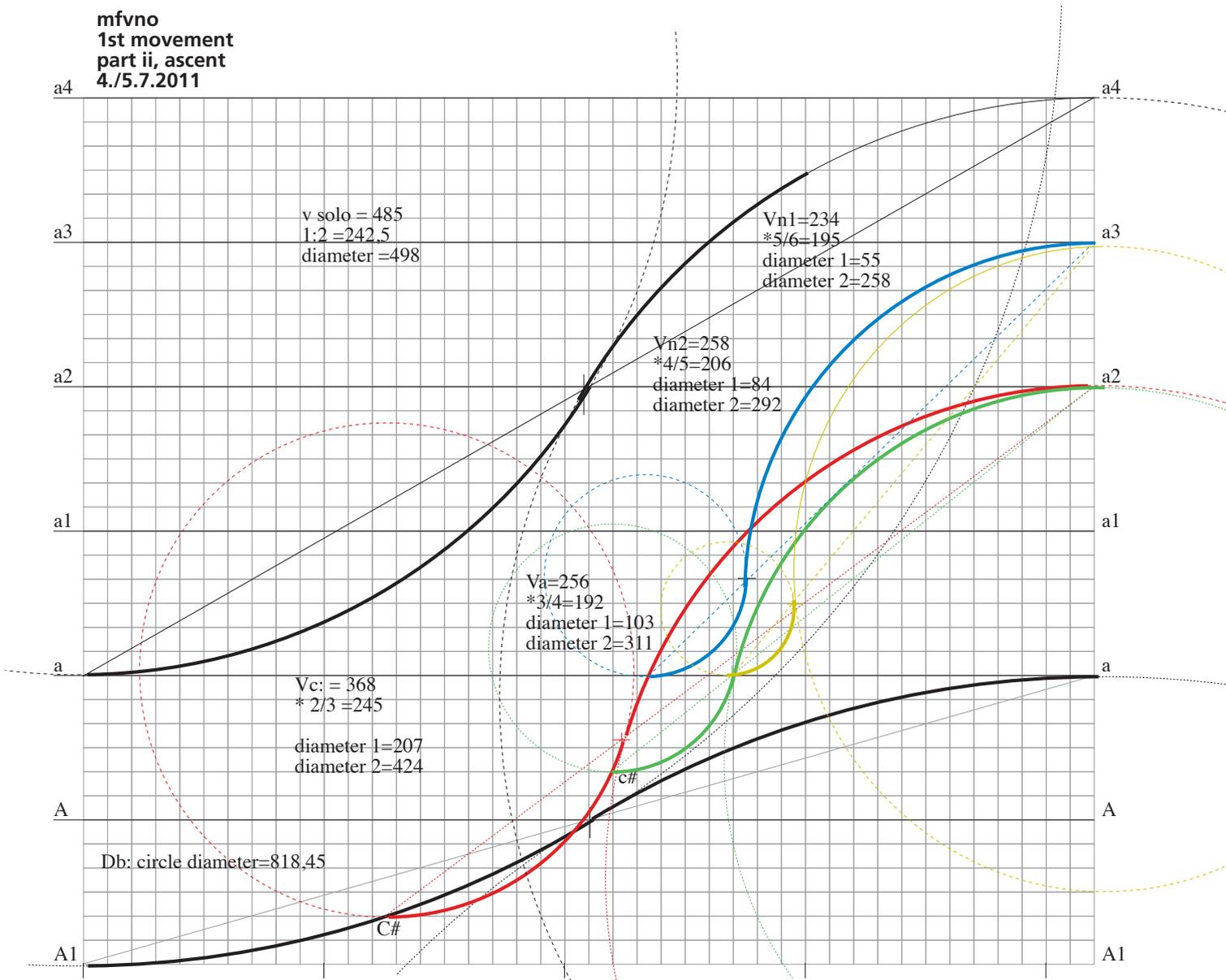
0 2 0 2 - 2 0 0 0 - Schl(2) - Str

UA: 03.02.2013  Salzburg, Mozartwoche,

Stiftung Mozarteum, Mozart Kinderorchester,

Dir. Marc Minkowski, Leitung: Christoph Koncz

**mfvno**  
**1st movement**  
**part ii, ascent**  
**4./5.7.2011**



Jay Schwartz: Konzeptentwurf  
 zu *Music for Violin and Orchestra*  
 (siehe Seite 47)

→ **ORCHESTER**  
**Fortsetzung**

**MOZART, WOLFGANG AMADEUS**  
**(1756–1791) / STAUD, JOHANNES**  
**MARIA (\* 1974)**

**Fantasie c-Moll KV 475** (1785) 

(Orchestrierung der *Klavierfantasie* in c-Moll KV 475 von W. A. Mozart) für Orchester | ca. 14'

bearbeitet von Johannes Maria Staud (2012)  
2 2 2 3 - 2 2 3 0 - Pk - Str

UA: 30.01.2013  Salzburg, Mozartwoche, Wiener Philharmoniker, Dir. Teodor Currentzis

Dass Staud sich in Mozarts Klangwelt bestens zurechtfindet, hat er nicht zuletzt in seinem Werk *Segue, Musik für Cello und Orchester* bewiesen, nimmt es doch Bezug auf ein unvollendetes Mozartwerk. Als composer-in-residence der Mozartwoche 2013 wurde Staud nun der Auftrag erteilt, Mozarts *Klavierfantasie c-Moll, KV 475* für Orchester zu bearbeiten. Es wird spannend zu hören sein, wie Staud die dunklen Seiten dieser Fantasie kolonisiert, den Brüchen Spannung verleiht.

**SZYMANOWSKI, KAROL**  
**(1882–1937) / ORAMO, SAKARI (\* 1965)**

**Sechs Lieder der Märchenprinzessin**

Op. 31 (1915)

für hohe Singstimme und Orchester | 15' orchestriert von Karol Szymanowski (Lieder 1, 2, 4) und Sakari Oramo (Lieder 3, 5, 6) (2011)

2 1 2 1 - 2 2 0 0 - Schl, Klav - Str

UA: 15.04.2012  Berlin, Anu Komsis, S; Deutsches SO Berlin, Dir. Sakari Oramo

Szymanowski komponierte 1915 die *Sechs Lieder der Märchenprinzessin* nach Gedichten seiner Schwester Sophie, die darin die farbige, fantastische Welt der Märchenprinzessin beschwört. Von nur drei Liedern fertigte Szymanowski 1933 eine Orchesterfassung an. Der finnische Dirigent Sakari Oramo vervollständigte den Zyklus mit der Orchestrierung der fehlenden drei Lieder.

**VERDI, GIUSEPPE (1813–1901) /**  
**GAMZOU, YOEL (\* 1987)**

**Fantasie über »La Traviata«**

nach den *Fantasien* von Emanuele Krakamp und Giulio Briccialdi für Flöte und Orchester | 10'

bearbeitet von Yoel Gamzou (2009)

2 2 2 2 - 4 2 3 1 - Pk, Schl - Str

Diese Bearbeitung entstand im Auftrag von Emmanuel Pahud.

**WEBER, CARL MARIA VON**  
**(1786–1826) / GAMZOU, YOEL (\* 1987)**

**Fantasie über »Der Freischütz«**

für Flöte und Orchester | 12'

bearbeitet von Yoel Gamzou (2009)

2 2 2 2 - 4 2 0 0 - Pk - Str

*The Flute Collection – Emmanuel Pahud presents* haben die Universal Edition und Emmanuel Pahud gemeinsam ins Leben gerufen. Sie ist langfristig als eine Reihe gedacht, in der bekannte Flötisten des internationalen Konzertlebens ausgesuchte Werke präsentieren. Damit setzt sie eine von Pahud lange gehegte Ambition in die Realität um, nämlich das Repertoire für sein Instrument, die Flöte, auf vielfältigste Art und Weise zu bereichern: eine Sammlung von Bekanntem, Ausgefallenem, Wiederentdecktem und Neuem.

Die erste Ausgabe bringt eine kunstvolle *Fantasie* über Carl Maria von Webers Oper *Der Freischütz*, erstellt von Claude-Paul Taffanel (1844–1908) und orchestriert von Yoel Gamzou.

**WELLESZ, EGON (1885–1974)**

**Lied der Welt** Op. 54 (1936/1938)

Gedicht aus *Das Salzburger Große Welttheater* von Hugo von Hofmannsthal für Sopran und Orchester | 3'30"

**Zwei Lieder** Op. 55 (1936/1937)

für Altstimme und Orchester | 8'30"

nach Gedichten von Hugo von Hofmannsthal

1. *Leben, Traum und Tod!*
2. *Ich ging hernieder weite Bergesstiegen*

Beide Werke, *Lied der Welt* wie auch *Leben, Traum und Tod*, beruhen auf Texten Hugo von Hofmannsthals (1874–1929), sie sind gleichsam eine Hommage an den viel zu früh verstorbenen Freund.

In *Leben, Traum und Tod* verwendet Wellesz zwei frühe Gedichte Hofmannsthals aus dem Jahre 1893 und 1894, beim *Lied der Welt* greift er auf einige Zeilen aus dem *Salzburger Großen Welttheater* zurück, das der Dichter 1921 für die von ihm und Max Reinhardt begründeten Salzburger Festspiele verfasst hat. Beide Stücke sind mehr als bloße Gedichtvertonung, in ihrer dramatischen Anlage sind sie mit den Bühnenwerken des Komponisten zu vergleichen. Wellesz hat sich sogar offenbar eine Zeit lang mit dem Gedanken getragen, das *Salzburger Große Welttheater* in umfassender Weise als Musiktheaterwerk anzugehen.

**ZEMLINSKY, ALEXANDER**  
**(1871–1942) / BEAUMONT,**  
**ANTONY (\* 1949)**

**Die Seejungfrau** 

Fantasie in drei Sätzen für großes Orchester nach einem Märchen von Andersen | 45' kritische Urfassung von Antony Beaumont (2011)

4 3 4 3 - 6 3 4 1 - Pk, Schl(2), Hf(2) - Str

UA: 26.01.2013  Dresden, Dresdner Philharmonie, Dir. Markus Poschner

Zemlinsky hat die Partitur der *Seejungfrau* in drei Teile gegliedert. Die kritische Neuausgabe, die 2013 erscheint, bringt zwei Fassungen des 2. Teils Seite an Seite: Die Originalfassung (mit der wieder gefundenen Episode der Meerhexe) steigert sich zu einem wilden, an Hysterie grenzenden Höhepunkt und wirbelt die Struktur des ganzen Werks gehörig durcheinander. Die revidierte Fassung hingegen gleitet elegant über Schmerz und Ekstase von Andersens Märchen hinweg, als wollte sie sagen: »Der Rest ist Schweigen.«

## ENSEMBLE / KAMMERMUSIK

### **BADINSKI, NIKOLAI (\* 1937)**

#### **Berliner Divertimento**

A Bulgarian in Berlin (1968)  
für Flöte, Klarinette, Schlagzeug und  
Kontrabass | 23'

UA: 1974 ↗ [Leipzig](#)

»Alle vier beteiligten Interpreten haben durch anspruchsvolle Aufgaben die Möglichkeit, ihre Musikalität und ihre instrumentaltechnischen Qualitäten fantasievoll und einfallsreich einzusetzen. In ihrem Ensemble sind alle gleichberechtigt und ergänzen sich als Solisten. Die Idee für diese Besetzung geht auf meine frühe Kindheit zurück, als ich bei Volksfesten in Bulgarien Dorfmusikern gelauscht habe. So versuche ich hier, die aus der Folklore entsprungene Impulse, den Divertimento-Charakter dieser Musikform und eine avancierte Musiksprache miteinander zu verschmelzen.« (Nikolai Badinski)

### **BALTAKAS, VYKINTAS (\* 1972)**

#### **Neues Werk** (2012) UA

für Saxophon-Trio  
UA: 2013 ↗ [Sax Allemande](#)

Baltakas berichtet von verschiedenen Konzepten, die ihn während des Schreibens an diesem Stück beschäftigen. Die anfängliche Inspiration, für dieses Ensemble zu komponieren, kam beim Hören seiner CD »Ein Kagel-Schubert Projekt«.

#### **Neues Werk** (2013) UA

für Ensemble | ca. 10–15'  
UA: 24.08.2013 ↗ [Salzburg, Scharoun Ensemble, Dir. Matthias Pintscher](#)

Die Interaktion zwischen Komponisten und Künstlern steht im Mittelpunkt des Komponisten-Projektes der Salzburger Festspiele 2013. Einige neue Werke für das Scharoun Ensemble sind dafür in Planung.

#### **Neues Werk** (2013) UA

für Violine solo  
UA: Oktober 2013 ↗ [Leuven, Transit Festival](#)

### **BEDFORD, LUKE (\* 1978)**

#### **Wonderful Two-Headed Nightingale** (2011)

für Violine, Viola und 15 Spieler | 14'  
0 2 0 0 - 2 0 0 0 - VI(6), Va(2), Vc(2), Kb  
UA: 17.02.2012 ↗ [Inverness, Scottish Ensemble, Jonathan Morton, VJ; Lawrence Powers, Va](#)

Der Titel stammt von einem Poster, das für ein singendes siamesisches Zwillingenpaar wirbt. Die beiden wurden im Jahr 1851 in die Sklaverei geboren und erhielten durch Singen ihre Freiheit. Bedford spielt mit der offensichtlichen Spannung zwischen den beiden Solisten, die der Wunsch, sich voneinander zu befreien, eint – ein Wunsch, der unerfüllt bleibt.

#### **Wonderful No-Headed Nightingale** (2012)

für 10 Spieler | 8'  
1 0 1 0 - 1 0 1 0, Hf, Klav - 1 1 1 1  
UA: 22.06.2012 ↗ [München, Cuvillies-Theater, Ensemble Modern](#)

Bedford wurde eingeladen, ein Werk für die Preisverleihung des Ernst von Siemens Musikpreises zu schreiben. Am 22. Juni erhielt er den Förderpreis 2012 der Ernst von Siemens Musikstiftung.

#### **Neues Werk** (2013) UA

für Altsaxophon und Violoncello | 9'  
UA: Juni 2013 ↗ [Berlin, Crescendo Musikfestival, Meriel Price, Sax; Rachel Helleur, Vc](#)

#### **Neues Werk** (2013) UA

für 12 Musiker | 25'  
UA: 22.05.2013 ↗ [London, London Sinfonietta](#)

### **BURT, FRANCIS (1926–2012)**

#### **Variationen eines alten Liedes** (2012) für Klarinette, Viola, Akkordeon und Kontrabass | 5'

UA: 28.03.2012 ↗ [Wien, Ensemble Wiener Collage](#)

Francis Burt komponierte in den 1950er-Jahren die abendfüllende Oper *Volpone* (nach einem Schauspiel des englischen Schriftstellers Ben Jonson), die 1960 in Stuttgart zur Uraufführung kam. Die erste Nummer der Oper, der Auftritt der drei Hofnarren (Androgyno, Nano der Zwerg und Buffone der Clown), diente Burt als Vorlage für ein neues Ensemblestück, den *Variationen eines alten Liedes*. Ein Narrenlied ohne Worte.

### **CERHA, FRIEDRICH (\* 1926)**

#### **Neun Präludien** (2012) UA

für Orgel solo | 15'30''  
UA 15.11.2012 ↗ [Wien, Wien Modern, Martin Haselböck, Org](#)

#### **Neun Inventionen** (2012) UA

für Orgel solo | 17'  
UA 15.11.2012 ↗ [Wien, Wien Modern, Martin Haselböck, Org](#)

Zum Jahreswechsel 2012 vollendete Cerha seine ersten zwei Zyklen für Orgel solo. Getrennt durch eine Auswahl an Inventionen und Sinfonien Johann Sebastian Bachs, die in Umfang und Struktur Analogien zu den neukomponierten Werken aufweisen, werden die beiden Zyklen von Martin Haselböck und Studierenden der Orgelklasse der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien uraufgeführt.

#### **Étoile** (2011) UA

für 6 Schlagzeuger  
UA: 03.08.2013 ↗ [Salzburg, Salzburger Festspiele, Martin Grubinger, SchJ; The Percussive Planet](#)

**DUDLEY, ANNE (\* 1956)**

**Cinderella** (2012)  
für Sprecher, 2 Violinen, Viola,  
Violoncello und Klavier  
Text: Steven Isserlis

Nach *Little Red Violin* und *Goldiepegs and the three cellos* ist dieses Stück das dritte Werk für Kinderpublikum von Anne Dudley und Steven Isserlis. Die Geschichte ist eine Variante des Märchens von Aschenputtel mit einer raffinierten musikalischen Wendung... Auch für Streichorchester erhältlich (siehe Seite 44).

**FENNESSY, DAVID (\* 1976)**

**Little Bird Barking** (2011–2012)  
für Violine | 10'  
UA: 15.06.2012 <sup>UA</sup> [Stuttgart, Schloss Solitude, Sabine Akiko, VI](#)

Dieses Stück ist ein Resultat von Fennessys Aufenthalt auf Schloss Solitude, wo er mit Sabine Akikos Spielweise Bekanntheit machte.

**Five Hofer Photographs** (2012)  
für Violoncello solo | 10'  
UA: 22.07.2012 <sup>UA</sup> [Dublin, Martin Johnson, VC \(Concorde Ensemble\)](#)

Dieses Werk beruht auf Fennessys Verbindung mit dem Concorde Ensemble. Es wurde in der Dublin Gallery of Photography uraufgeführt und bezieht sich auf Arbeiten der irischen Fotografin Evelyn Hofer.

**Neues Werk** (2013) <sup>UA</sup>  
für Ensemble | 15'  
(2 Saxophone, Posaune, Klavier,  
Schlagzeug, E-Gitarre)  
UA: 12.12.2012 <sup>UA</sup> [Amsterdam, Muziekgebouw, Ensemble Klang](#)

Dieser Auftrag des Ensembles Klang und des Irish Arts Councils wird anlässlich des Amsterdam Electric Guitar Heaven Festivals uraufgeführt.

**GRUENBERG, LOUIS (1884–1964)**

**Animals and Insects** Op. 22 (1924)  
Sieben Lieder für mittlere Stimme  
und Klavier

Louis Gruenberg (1884–1964) übersiedelte mit seinen Eltern bereits 1885 in die USA. Anfang der 1920er-Jahre setzte er seine Studien bei Ferruccio Busoni in Berlin fort, der ihn zum Komponieren ermutigte. In den späten 1930er-Jahren übersiedelte Gruenberg nach Hollywood, wo er erfolgreich als Filmmusik-Komponist tätig war. Die jetzt wieder aufgelegte Liedersammlung *Animals and Insects (Tierbilder)* entstand zu Beginn der 1920er-Jahre. Ihre Tonsprache war für den damaligen amerikanischen Musikgeschmack allerdings zu fortschrittlich. Er übernahm dabei den witzig volkstümlich-kantablen Ton der Gedichte von Vachel Lindsay (1879–1931) und verlieh ihnen teilweise populäre, Cabaret-artige Rhythmen, teilweise stellte er sie abstrakt in den Raum.

**HAAS, GEORG FRIEDRICH (\* 1953)**

**»Ich suchte, aber ich fand ihn nicht«**  
(2011–2012)  
für Ensemble | 25'  
1 1 2 0 - 1 1 2 1 - Kontraforte, Schl(2),  
Harm - VI(2), Va, Vc, Kb  
UA: 15.06.2012 <sup>UA</sup> [München, musica viva, Ensemble musikFabrik, Dir. Emilio Pomarico](#)

**... wie stille brannte das Licht** (2009) <sup>UA</sup>  
für Sopran und Klavier | 20'  
UA: 28.02.2013 <sup>UA</sup> [Luxembourg, Philharmonie, Sarah Wegener, S; Cornelis Witthoefft, Klay](#)

Die Gesangsstimme, die Haas – inspiriert durch Sarah Wegeners enormen Tonumfang und ihre außergewöhnlichen Fähigkeiten in der präzisen mikrotonalen Intonation – der Solistin der Uraufführung in ... *wie stille brannte das Licht* gewissermaßen »auf den Leib« geschrieben hat, nimmt mitunter instrumentale Züge an. Auch durch diesen Kunstgriff wurde die Uraufführung der Ensemble-Fassung 2009 in Köln zum Ereignis. Nun folgt die Uraufführung der Fassung für Sopran und Klavier.

**8. Streichquartett** (2014) <sup>UA</sup>  
für Streichquartett  
UA: 21.10.2014 <sup>UA</sup> [Basel, Jack Quartet](#)

**HALFFTER, CRISTÓBAL (\* 1930)**

**Ausencias 8. Streichquartett** (2012) <sup>UA</sup>  
für Streichquartett | 24'  
UA: 03.06.2013 <sup>UA</sup> [Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Leipziger Streichquartett](#)

**MARTIN, FRANK (1890–1974)**

**Deux Chansons populaires**  
für Gesang und Klavier  
*Il faut partir pour l'Angleterre*  
*Chanson des Métamorphoses*

»Die zwei in dieser neuen Ausgabe veröffentlichten französischen Volkslieder wurden von Frank Martin während zweier Ausflüge in die Berge entdeckt. Das *Chanson des Métamorphoses* hörte Frank Martin, von einem Kind gesungen, südlich von Genf in einem Tal in Savoyen. Es brauchte viel Schokolade, bis er den Jungen dazu gebracht hatte, den ganzen langen Text deutlich zu singen, damit er die vielen Strophen niederschreiben konnte. Auch das zweite Volkslied *Il faut partir pour l'Angleterre* hörte er von einem kleinen Jungen mit kräftiger Stimme in einem Tal im Wallis in der südwestlichen Schweiz.«  
(Maria Martin)

**PÄRT, ARVO (\* 1935)**

**Silouans Song** (1991/2012)  
für 8 Violoncelli | 5–6'  
UA: 29.09.2012 <sup>UA</sup> [Hexham, Cello Octet Amsterdam](#)

*Silouans Song* entstand 1991 als Werk für Streichorchester. Dem Werk liegt ein Text des Heiligen Siluan (1866–1938) zu Grunde, der die Sehnsucht nach Gott zum Thema hat. Auf Anregung des Cello Octet Amsterdam, mit dem Arvo Pärt schon viele Konzert-Projekte realisiert hat, hat Pärt das Werk für acht Violoncelli umgeschrieben.

## → ENSEMBLE / KAMMERMUSIK Fortsetzung

### RIHM, WOLFGANG (\* 1952)

**13. Streichquartett** (2011) | 15'

UA: 19.01.2012 ↗ Cité de la musique Paris, Arditti Quartet

### **Sextett** (2012)

für Klarinette, Horn und Streichquartett

UA: 26.10.2012 ↗ Bad Reichenhall, Alpenklassik, Jörg Widmann, Klar; Bruno Schneider, Hrn; Quatuor Danel

### **Klangbeschreibung 2 Innere Grenze** (1986–1987/2013) UA

für 4 Singstimmen, 5 Blechbläser und 6 Schlagzeugspieler | 35'

Hrn, Trp(2), Pos(2), Schl(6); hoher Sopran, zwei Soprane, (Mezzo-)Sopran

UA der rev. Neufassung: 15.06.2013

↗ Paris, Ensemble Intercontemporain, Dir. Francois-Xavier Roth, Ensemble vocal Exaudi

### **Neues Werk** (2013) UA

für Ensemble

UA: 20.10.2013 ↗ Berlin, Scharoun Ensemble, Dir. Simon Rattle

Zum 50-jährigen Jubiläum des Scharoun-Baues (Berliner Philharmonie) schreibt Rihm ein Werk, das den akustischen Besonderheiten des Konzertsaaes Rechnung trägt.

### **Harzreise im Winter** (2012) UA

für Bariton und Klavier | 13'

Text von Johann Wolfgang von Goethe, Christian Gerhaher gewidmet

UA: 01.06.2014 ↗ Würzburg, Residenz, Christian Gerhaher, Bar; Gerold Huber, Klav

### **Vier Elegien** (1967)

für Klavier | 11'30''

### **Fünf Klavierstücke** (1969)

für Klavier | 3'

### **Sechs Preludes** (1967)

für Klavier | 19'

Der Meister zeigt sich oft schon in den frühen Werken, mitunter in kurzen Stücken für das Klavier (z. B: Boulez' *Douze Notations*). Von Wolfgang Rihm sind nun erstmals Klavierstücke verfügbar, die er als 15- bzw. 17-Jähriger verfasste.

### SAWER, DAVID (\* 1961)

#### **Rumpelstiltskin Suite** (2011) UA

für 13 Spieler | 25'

1 1 2 1 - 1 1 0 1 - Hf - VI, Va, Vc, Kb

UA: 06.04.2013 ↗ London, Wigmore Hall, Birmingham Contemporary Music Group, Dir. George Benjamin

Die Times nannte Sawers *Rumpelstiltskin* »eine ›Tour de Force‹ von meist beunruhigenden Effekten und schrittweise aufgebauter Ekstase«. Er gestaltet nun eine Suite aus dem Ballett für die BCMG.

### SCHWARTZ, JAY (\* 1965)

#### **Music for Soprano and Piano** (2012)

Based on a poem by Henry David Thoreau

für Sopran und Klavier | 17'

UA: 08.09.2012 ↗ Frankfurt, Alte Oper, Marisol Montalvo, S; Emanuele Torquati, Klav

Im Rahmen des Projektes »Impuls Roman-tik« hat sich Schwartz zum ersten Mal dem Lied-Genre gewidmet.

#### **Neues Werk** (2013) UA

für Solo-Bariton und Ensemble

UA: 24.08.2013 ↗ Salzburg, Salzburger Festspiele, Matthias Goerne, Bar; Scharoun Ensemble, Dir. Matthias Pintscher

Für das Komponistenprojekt werden die Salzburger Festspiele Komponisten und Künstler zusammenbringen, um ihnen die Möglichkeit zu geben, sich gegenseitig zu inspirieren und zu beeinflussen.

#### **Neues Werk** (2014) UA

für Streichquartett

UA: 2014 ↗ Asasello Quartett

Für dieses Projekt wird das Asasello Quartett die Streichquartette von Schönberg gemeinsam mit vier Uraufführungen präsentieren.

### SOTELO, MAURICIO (\* 1961)

#### **Luz sobre lienzo** (2011)

für Violine, Bailaora, Schlagzeug und Live-Elektronik | 40'

UA: 03.12.2011 ↗ Madrid, Auditorio Reina Sofia, Patricia Kopatchinskaja, VI; Fuensanta »La Moneta«, Flamenco-Tanz; Agustín Diassera, Flamenco-Percussion; Fernando Villanueva, Live-Elektronik; Dir. Mauricio Sotelo

*Luz sobre lienzo* (Licht auf Leinwand) ist eine Auftragskomposition der Acción Cultural Española zum 200-jährigen Jubiläum der spanischen Staatsverfassung von 1812. Das 40-minütige Werk basiert auf einer Allegorie von Francisco de Goya *La Verdad, el Tiempo y la Historia* (Öl auf Leinwand). Die drei Figuren sind durch die drei Instrumente dargestellt – Violine (la Verdad), Tanz (la Historia), Schlagzeug (el Tiempo) – und über die Live-Elektronik als vibrierendes Licht in eine neue zeitlich-räumliche Dimension projiziert.

#### **Fragmentos de luz** (2012)

für Violine

UA: 24.03.2012 ↗ Hannover, Praetorius Award, Patricia Kopatchinskaja, VI

#### **Azul de lontananza** (2011–2012)

für Streichsextett | 6'

UA: 05.05.2012 ↗ Mailand, Sestetto d'archi dell'Accademia Teatro alla Scala

#### **Klangmuro...II** (2012)

für Ensemble | 15'

UA: 29.05.2012 ↗ Valencia, Grup Instrumental de Valencia, Dir. Jordi Bernacer

#### **Cripta – Música para Manuel de Falla** (2010/2012)

für Ensemble und Live-Elektronik | 15'

1 0 1 0 - 0 0 0 0 - Schl, Git, Hf, Klav - VI, Va, Vc, Kb - Elektr

UA: 07.06.2012 ↗ Florenz, Teatro Goldoni, Contempoartensemble, Dir. Mauro Ceccanti

#### **»Muros...: Sarai«** (2011)

para saxofón tenor, marimba y electrónica | 1'15''

UA: 14.06.2012 ↗ Badajoz Conservatorio Profesional de Música »Juan Vázquez«, Javier Gonzáles Pereira, Sax; Sarai Aquilera Cortés, Schl

#### **Sub Rosa** (2012)

für Klavier | 9'45''

UA: 23.06.2012 ↗ Madrid, Juan Carlos Garvayo, Klav

**STAUD, JOHANNES MARIA (\* 1974)****Le Voyage** (2012)

nach Charles Baudelaire  
für Schauspieler, Vokalensemble  
(6 Stimmen), 4 Instrumente und  
Live-Elektronik | 27'

UA: 02.06.2012 ↗ Paris, Festival ManiFeste,  
Centre Pompidou, Ensemble Intercontemporain,  
Les Cris de Paris, IRCAM/Robin Meier, Marcel  
Bozonnet, Schauspieler, Dir. Geoffroy Jourdain

Das große achteilige Gedicht von Charles Baudelaire (aus den *Fleurs du Mal*, 1859) dient Staud als Grundlage für ein Zwischending aus Monodram, Schauspiel und Konzertstück, bei dem sich ein stets zwischen den vier Spannungspolen Schauspieler, Vokalensemble, Instrumentengruppe und Elektronik irisierendes Ganzes ergibt.

**Par ici!** (2011/2012) 

für Ensemble (erweiterte und revidierte Neufassung) | 11'

1 0 1 1 - 1 1 0 0 - Schl, Midi-Klav - 1 1 1 1

UA der rev. Neufassung: 02.02.2013

↗ Salzburg, Mozartwoche, Ensemble Intercontemporain, Dir. George Benjamin

**Neues Werk** (2013) 

für Ensemble und evtl. 1–2 Sänger

UA: 24.08.2013 ↗ Salzburg, Salzburger Festspiele, Matthias Goerne, Scharoun Ensemble, Mitglieder der Berliner Philharmoniker, Dir. Matthias Pintscher

**Neues Werk** (2012/2013) 

für Fagott und Streichquartett

UA: September 2013 ↗ Schwaz, Klangspuren Schwaz, Pascal Gallois, Fg

**VERDI, GIUSEPPE (1813–1901) / GAMZOU, YOEL (\* 1987)****Fantasie über »La Traviata«** 

nach den *Fantasien* von Emanuele Krakamp und Giulio Briccialdi  
für Flöte und Klavier | 10'

bearbeitet von Yoel Gamzou (2009)

UA: 04.11.2012 ↗ Paris, Flute Convention, Emmanuel Pahud, Fl

Diese Bearbeitung entstand im Auftrag von Emmanuel Pahud.

**WATANABE, YUKIKO (\* 1983)****ver\_flie\_sen** (2011) 

für Violine, Violoncello und Klavier

UA: 10.11.2012 ↗ Wien, Radiokulturhaus, David Frühwirth, Vl; Friedrich Kleinhappl, Vc; Anika Vavic, Klav

Die japanische Komponistin Yukiko Watanabe ist Gewinnerin des ersten ORF Ö1 Talentebörse-Kompositionspreises 2011. Zunächst wurde die in Nagano geborene Komponistin in den Fächern Klavier, Kammermusik und Komposition an der Toho Gakuen School of Music in Tokyo bei Keiko Harada und Michio Mamiya ausgebildet. Seit 2008 studiert sie bei Beat Furrer an der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Graz.

Bis jetzt wurde Watanabe mit den Stipendien der Rohm Music Foundation und der Nomura Cultural Foundation sowie 2011 als artist-in-residence der Tokyo Wonder Site ausgezeichnet. Die Universal Edition ist neben der Österreichischen Nationalbank Partner des ORF Ö1 Talentebörse-Kompositionspreises und verlegt die Auftragskomposition *ver\_flie\_sen* für Violine, Violoncello und Klavier. Das Bild der brasilianischen Künstlerin Adriana Varejão *O Húngaro (The Hungarian)* inspirierte Yukiko Watanabe zu ihrer kompositorischen Arbeit. Die Uraufführung findet am 10.11.2012 im RadioKulturhaus in Wien statt.

Der ORF Ö1 Talentebörse-Kompositionspreis wurde 2011 ins Leben gerufen – als Wettbewerb für Komponistinnen und Komponisten an österreichischen Universitäten, der der Nachwuchs-Förderung dient. Im Zentrum dieser ORF Ö1 Förderinitiative, die sich wie das seit 2008 bestehende ORF Ö1 Talentstipendium für bildende Kunst aus der ORF Ö1 Talentebörse entwickelt hat, steht die Nachhaltigkeit. Die Grundüberlegung dabei ist, einem herausragenden Talent der fünf österreichischen Musik-Universitäten, das von einer unabhängigen Fachjury ausgewählt wird, die Schaffung eines neuen Werks, dessen Uraufführung sowie eine breite Medienpräsenz zu ermöglichen.

Das Auswahlverfahren beginnt mit einer Vorentscheidung der Lehrenden der jeweiligen Hochschule und lässt jeweils maximal zwei Kandidaten an der Teilnahme zu. Die weitere Auswahl und Entscheidung der Gewinnerin/des Gewinners, trifft eine unabhängige Fachjury. 2011 hatte Friedrich Cerha den Jury-Vorsitz inne. Weitere Mitglieder waren die Komponisten Gerhard E. Winkler, Norbert Sterk und Helmut Schmidinger sowie die Musikerin und Musik-Managerin Cordula Bösze für die OeNB und Christian Scheib für Ö1.

## → ENSEMBLE / KAMMERMUSIK

### Fortsetzung

#### WALTER, BRUNO (1876–1962)

##### **Klavierquintett** (1905/2012) UA

für 2 Violinen, Viola, Violoncello und Klavier | 30'

Studenten-Ensemble der Universität für Musik Wien

UA: 11.12.2012 ↗ Wien, Musikverein,

Gläserner Saal, Studenten-Ensemble der Universität für Musik Wien

Bruno Walter wird heute allgemein als einer der bedeutendsten Dirigenten des 20. Jahrhunderts eingeschätzt. Dabei sah er sich selbst auch als »schaffenden« Musiker, gewissermaßen als Dirigenten-Komponist ähnlich seinem großen Freund und Vorbild Gustav Mahler. Das *Klavierquintett in fis-Moll* ist wahrscheinlich das wichtigste Referenzwerk Bruno Walters in seinem Streben nach Anerkennung als Komponist. Die jetzt vorliegende Erstausgabe dieses Werkes geht auf eine gemeinsame Initiative der Bibliothek der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, in deren Bestand sich der musikalische Nachlass Bruno Walters befindet, und der Universal Edition zurück.

#### ZEMLINSKY, ALEXANDER

(1871–1942) / FREISITZER,

ROLAND (\* 1973)

##### **Sinfonietta** (1934/2012) UA

für Ensemble | 22'

reduzierte Fassung

bearbeitet von Roland Freisitzer (2012)

1(Picc/Afl) 1(Eh) 2(2.Bskl) 1 - 1 1 1 0 -

Klavier - 1 1 1 1 1

UA: 11.03.2013 ↗ Wien, Ensemble Kontrapunkte,

Dir. Peter Keuschnig

#### ZEMLINSKY, ALEXANDER

(1871–1942) / HEINISCH,

THOMAS (\* 1968)

##### **Lyrische Symphonie** (1923/2012) UA

reduzierte Fassung | 45'

bearbeitet von Thomas Heinisch (2012)

UA: 03.06.2013 ↗ Wien, Ensemble Kontrapunkte,

Dir. Peter Keuschnig

## VOKAL- UND CHORWERKE

#### BURT, FRANCIS (1926–2012)

##### **Mariens Wiegenlied** (2011)

für Chor a cappella | 5'

Auf der Suche nach einem geeigneten Text für ein A-cappella-Chorstück, das Erwin Ortner, der Künstlerische Leiter des Arnold Schönberg Chores, bei Francis Burt in Auftrag gab, stieß der Komponist auf Gedichte des großen spanischen Dichters Lope de Vega (1562–1635) in der deutschen Übersetzung von Richard Bletschacher. Die Gedichte übten sofort einen magischen Sog auf den Komponisten aus und so entstand *Mariens Wiegenlied*.

#### HAAS, GEORG FRIEDRICH (\* 1953)

##### **Neues Werk** (2013) UA

für 18-stimmigen Chor

UA: 13.03.2013 ↗ Bonn, Theater Bonn

#### PÄRT, ARVO (\* 1935)

##### **Habitare fratres in unum** (2012) UA

*Psalmus 133 (132)*

für gemischten Chor a cappella | 2–3'

UA: 17.11.2012 ↗ Paris, Vox Clamantis,

Dir. Jaan-Eik Tulve

Der *Psalm 133*, ein Wallfahrtslied Davids, mit seinen drei Versen gehört zu den kurzen Psalmen. Er beschreibt den Segen der brüderlichen Eintracht: »Seht doch, wie gut und schön ist es, wenn Brüder miteinander in Eintracht wohnen!« Arvo Pärt vertonte diese Verse als fröhlich besinnliches Chorstück und widmete es seinem langjährigen Notenredakteur bei der UE, Józef Stanisław Durek.

#### SAWER, DAVID (\* 1961)

##### **Wonder** (2012)

für Chor a cappella (SSATB) | 5'

UA: 13.06.2012 ↗ York, Münster, Choir of York  
Minster, Dir. Robert Sharpe

Dieses Werk ist Sawers Beitrag zum *Choirbook for the Queen*, das das diesjährige Diamantene Thronjubiläum von Königin Elisabeth II. feiert und das einen Einblick in das Chorschaffen der besten Komponisten von heute gibt.

#### SCHWARTZ, JAY (\* 1965)

##### **Zwielicht** (2012)

für 3 Posaunen, Chor und Orgel | 60'

mit Choreografie von Marco Santi

UA: 27.06.2012 ↗ St. Gallen, Festspiele,

Willibald Guggenmos, Org; Tanzkompanie und

Musiker des Theaters St. Gallen, Dir. Jay Schwartz

*Zwielicht* befasst sich mit den Phänomenen des Übergangs zwischen den Zeiten, aber auch zwischen Jenseits und Diesseits und mit dem Grenzbereich zwischen Helligkeit und Dunkelheit. Immer steht auch die Frage im Raum, was geistliche Musik überhaupt ist, zu der Marco Santi dann mit den Tänzern Bewegungsfolgen entwickelt.

#### SOMMER, HANS (1837–1922) /

GOTTWALD, CLYTUS (\* 1925)

##### **Drei Lieder** (1919–1922)

nach Texten von Johann Wolfgang von

Goethe: *Mignons Lied, König und Floh,*

*Wanderers Nachtlied*

für Chor | 7'

transkribiert von Clytus Gottwald (2011)

UA: 29.01.2012 ↗ Saarbrücken, KammerChor

Saarbrücken, Dir. Georg Grün

Hans Sommers *Drei Lieder nach Johann Wolfgang von Goethe* zählen zu den großen Emanationen der spätromantischen Epoche. Clytus Gottwalds Fantasie hat sich am Melos von Sommers Erfindungsreichtum entzündet. *Mignons Lied, König und Floh* sowie *Wanderers Nachtlied* hat er nun für gemischten Chor bearbeitet.

**STAUD, JOHANNES MARIA (\* 1974)****Infin che 'l mar fu sovra noi richiuso**  
(2012)für Chor, 3 Posaunen, Schlagzeug  
und Streichquartett | 8'UA: 23.07.2012 ↗ [Salzburg, Salzburger Festspiele,](#)  
[Kammerchor Accentus, Camerata Salzburg,](#)  
[Dir. Laurence Equilbey](#)Staud hat einen Text aus Dantes *Göttlicher Komödie* vertont. Der Einsatz von drei Posaunen verweist auf den großen Sohn der Stadt, kommen sie ja auch in Mozarts *Requiem* vor.**ZEMLINSKY, ALEXANDER (1871–1942) / GOTTWALD, CLYTUS (\* 1925)****Zwei Gesänge**nach Texten von Maurice Maeterlinck  
für fünf Stimmen oder 5-stimmigen  
Chor | 7'

transkribiert von Clytus Gottwald (2010)

**OPER / BALLETT****BALTAKAS, VYKINTAS (\* 1972)****Cantio** (2001–2004/2012)Musiktheater nach einem Text  
von Sharon Lynn Joycefür Sprecher, Sopran, Tenor, Bassbariton,  
Ensemble und Elektronik | 60'1 0 1 0 - 1 1 1 1 - Schl(2), Akk, Klav,  
Asax(Es) - Vl, Va, Vc, Kb, Elektronik;

Sopran, Tenor, Bassbariton, Sprecher

EA der rev. Fassung: 17.01.2013 ↗ [Berlin,](#)[Konzerthaus, Vivian Lüdorf, Sprecherin; Margret](#)[Giglinger, S; Florian Feth, T; Tobias Hagge, B;](#)[Lithuanian Ensemble Network, Dir. Vyintas Baltakas,](#)[Regie: Cornelia Heger](#)Vyintas Baltakas beschäftigt sich in *Cantio* auf amüsante und gleichzeitig tief-sinnige Weise mit der rituellen Aufbruchszereemonie, die die griechischen Götter begleitet, wenn sie einen Ort verlassen. Er lässt eine antike Rednerin – in der griechischen Mythologie eine Mischung aus Fabelwesen und Zikade – auf heutige Protagonisten treffen. Diese schließen sich ihrer rhetorischen Reise an und werden zu Zeugen eines Denk-Abenteuers, das sie letztlich selbst mit fortreibt. Nach der Uraufführung 2004 wird das Stück beim Festival »Ultraschall« nun zum ersten Mal in deutscher Sprache aufgeführt.**BERG, ALBAN (1885–1935) / KLOKE, EBERHARD (\* 1948)****Lulu**

Oper in 3 Akten

für Soli und Kammerorchester

bearbeitet von Eberhard Kloke (2008/2009)

1 1 2 1 - 1 1 1 0 - Schl, Akk, Klav -

Str(2 2 2 2 1) - Jazzband

UA: 12.05.2012 ↗ [Gießen, Orchester des](#)[Stadttheaters Gießen, Dir. Carlos Spierer, Regie:](#)[Thomas Niehaus](#)

Die gesamte Oper (inklusive neuem 3. Akt) wurde von Eberhard Kloke für Kammerorchester eingerichtet und erlaubt damit auch kleineren Bühnen, dieses Schlüsselwerk des 20. Jahrhunderts aufzuführen.

**BORISOVA-OLLAS, VICTORIA (\* 1969)****Dracula** 

Oper | 100'

Libretto: ClaesPeter Hellwig und  
Kristian BenköUA: 2014 ↗ [Stockholm, The Royal Swedish Opera](#)

Der Romanklassiker von Bram Stoker, erzählt aus der Sicht der emanzipierten Frau. Ein Kompositionsauftrag der Royal Swedish Opera.

**BURT, FRANCIS (1926–2012)****Mahan**

Oper in 7 Bildern

3 3 3 3 - 4 3 3 1 - Pk, Schl(3), Hf, Cel,

Klav, Ssax(B), E-Git - Str

Francis Burts Oper *Mahan* handelt von einem einem jungen, verwöhnten Mann aus gutem Hause, der dem Tod begegnet. Die Uraufführung ist noch nicht vergeben.**HALFFTER, CRISTÓBAL (\* 1930)****Schachnovelle** (2011/2012) 

Oper in 1 Akt | 115'

Libretto: Wolfgang Haendeler, nach dem Roman *Schachnovelle* von Stefan ZweigUA: 18.05.2013 ↗ [Oper Kiel, Philharmonisches](#)  
[Orchester, Dir. Georg Fritzsche](#)

Das Meisterwerk von Stefan Zweig als Opernthriller. Ein weiterer Auftrag der Kieler Oper an Cristóbal Halffter.

**JANÁČEK, LEOŠ (1854–1928) / AUDUS, MARK (\* 1961)****Jenůfa** (Originalfassung von 1904)

Oper in 3 Akten

herausgegeben von Mark Audus (2007)

3 3 3 3 - 4 3 3 1 - Pk, Schl, Hf - Str;

Bühnenmusik: Xyl, Hr(2), Zvonky -

Str(1 1 1 1 1)

Frz. EA: 04.11.2011 ↗ [Opéra de Rennes](#)Die Urfassung der *Jenůfa* ist nunmehr verfügbar. Sie ist stilistisch dem Ende des 19. Jahrhunderts verpflichtet.Und dennoch: die gesamte Musik der *Jenůfa* – wie wir sie heute kennen – ist schon da.**JANÁČEK, LEOŠ (1854–1928) / BURKE, TONY****Katja Kabanowa** (1921)

Oper in 3 Akten

reduzierte Fassung von Tony Burke (2010)

2 2 2 2 - 2 2 1 0 - Pk, Schl, Cel, Hf - Str

UA: 13.03.2009 ↗ [London, English](#)[Touring Opera](#)

Partitur und Orchestermaterial werden neu hergestellt und voraussichtlich 2013/2014 zur Verfügung stehen.

**MOZART, WOLFGANG AMADEUS (1756–1791) / KRAMPE, ALEXANDER (\* 1967)****Die Zauberflöte**

Fassung für Kinder

für Soli und Ensemble | 70'

bearbeitet von Alexander Krampe (2007)

1 1 1 1 - 1 0 0 0 - Klav(+grTr), Klavglsp

(+Trgl; vom Dirigenten gespielt) –

Vl(2), Va, Vc, Kb

Österr. EA: ab 28.07.2012 ↗ [Salzburg,](#)[Salzburger Festspiele, Solisten des Young Singers](#)[Project, Ensemble der Philharmonie Salzburg,](#)[Dir. Elisabeth Fuchs, Regie: Ulrich Peter](#)Alexander Krampe weiß, wie Kinderohren hören. Auf seine erfolgreiche Kinderfassung des *Schlauen Füchslins* folgt jetzt *Die Zauberflöte* im UE-Katalog. Während sich die Erwachsenen immer wieder gerne an der Vielschichtigkeit des Singspiels erfreuen, sind für Kinder besonders die märchenhaften Elemente des Stücks spannend. Krampe hat die Zauberflöte auf ca. 70 Minuten gekürzt und für Kinder ab fünf Jahren aufbereitet.

→ **OPER/BALLETT**  
**Fortsetzung**

**SAWER, DAVID (\* 1961)**

**The Lighthouse Keepers** (2012) UA

Musiktheater für 2 Darsteller und Ensemble | 25'

1 1 1 0 - 1 1 0 0 - Schl(1) - 1 1 1 0 0

UA: 04.07.2013 ↗ Cheltenham, Birmingham  
Contemporary Music Group, Dir. Martyn Brabbins

In *The Lighthouse Keepers* – basierend auf dem Stück *Gardiens de phare* von Paul Autier und Paul Cloquemin – geht es um einen Vater, der mit seinem von der Tollwut zunehmend in den Wahnsinn getriebenen Sohn in einem Leuchtturm eingesperrt ist.

**ZEMLINSKY, ALEXANDER (1871–1942) / BEAUMONT, ANTONY (\* 1925)**

**Vorspiel zur Oper**

**»Eine florentinische Tragödie«**

für Orchester | 5'

herausgegeben von Antony Beaumont (2011)

3 3 4 3 - 6 4 3 1 - Pk, Schl(2), Hf, Cel - Str

Des Öfteren hat man Zemlinsky gebeten, aus der *Florentinischen Tragödie* oder aus dem *Zwerg* Konzertausschnitte zu dirigieren. Seine Lösungen waren eine dreiteilige Suite aus dem *Zwerg* und lediglich das Vorspiel aus der *Florentinischen Tragödie*. Die neue kritische Gesamtausgabe der Oper enthält neben dem Vorspiel den dafür notwendigen Konzertschluss von Antony Beaumont als eigenes Orchester-material.



**WAGNER, RICHARD (1813–1883) / KLOKE, EBERHARD (\* 1948)**

**Der Ring des Nibelungen**

**Das Rheingold**

Vorabend zu »Der Ring des Nibelungen«

für Soli und mittelgroßes Orchester | 140'

bearbeitet von Eberhard Kloke (2011)

2 2 2 2 - 4 2 4 0 - Schl(2), Hf - Str(10 8 6 5 4); 11 Soli

**Die Walküre**

Erster Tag des Bühnenfestspiels »Der Ring des Nibelungen«

für Soli und mittelgroßes Orchester | 240'

bearbeitet von Eberhard Kloke (2011)

2 2 3 2 - 4 2 4 0 - Schl(2), Hf - Str(10 8 6 5 4); 11 Soli

**Siegfried**

Zweiter Tag des Bühnenfestspiels »Der Ring des Nibelungen«

für Soli und mittelgroßes Orchester

bearbeitet von Eberhard Kloke

**Götterdämmerung**

Dritter Tag des Bühnenfestspiels »Der Ring des Nibelungen«

für Soli und mittelgroßes Orchester

bearbeitet von Eberhard Kloke

Die Universal Edition hat die Bearbeitung des gesamten *Rings* von Richard Wagner in reduzierter Fassung in Auftrag gegeben. Eberhard Kloke hat bereits *Das Rheingold* und *Die Walküre* fertig gestellt und bis Mitte 2015 soll das Auf-führungsmaterial des gesamten *Rings* vorliegen.

»Die lebenslange Beschäftigung mit Wagners Werk und die Auseinandersetzung mit dessen Konzeption und Wirkungsgeschichte haben dazu geführt, am ersten Musikdrama, dem *Rheingold*, auszuloten und auszuprobieren, wie sich Wagners Partituren gewissermaßen komprimieren und für eine kleinere Orchesterbesetzung verdichten ließen. Zentrales Anliegen für eine neue Transkription von Wagners *Ring* war eine aufführungspraktische Alternative – bei grundsätzlicher Beibehaltung der Wagnerschen Partitur. Dieser Versuch sollte jedoch nicht mit den Ansätzen der sogenannten historisch informierten Interpretationspraxis verwechselt werden. Bei der Transkription geht es um eine nicht geringfügige Veränderung des Klangbildes und damit der Klangstruktur innerhalb des Orchesters sowie der Balance zwischen Bühne und Orchester. Dem vermeintlichen Verlust von »großem Opernklang« wird eine radikalere kompositorisch-klangliche Substanz entgegengesetzt – im Sinne einer Feinabstimmung zwischen den Sängern und dem deutlich verkleinerten Orchester.« (Eberhard Kloke)



**CONCERTS:**

**CHAMBER MUSIC I**  
Tuesday 2, 19:30

Stadler Quartet  
Ulrike Jäger, viola  
Sebestyen Ludmany, cello

Friedrich Cerha  
*String quartet no. 3*  
Friedrich Cerha  
*9 Bagatellen, for string trio*  
Friedrich Cerha  
*8 Movements after Fragments of Hölderlin, for string sextet*

**CHAMBER MUSIC II**  
Tuesday 9, 19:30

Orquesta Nacional de España (ensemble)  
Arturo Tamayo, conductor

Friedrich Cerha  
*Quellen*  
Friedrich Cerha  
*Quintett, for trombone and string quartet*  
Friedrich Cerha  
*Serenade*  
Friedrich Cerha  
*Bruchstück, geträumt*

**ORCHESTRAL PROGRAMME I**  
Sunday 7; 11:30

Orquesta Nacional de España  
Nicholas Collon, conductor

Anton Webern  
*Sechs Stücke für großes Orchester, opus 6*  
Friedrich Cerha  
*Like a Tragicomedy*  
Franz Schubert  
*Symphony, C major, D 944, "The Geat"*

**ORCHESTRAL PROGRAMME II**  
Friday 12; 19:30  
Saturday 13; 19:30  
Sunday 14; 11:30

Orquesta Nacional de España  
Arturo Tamayo, conductor  
Juanjo Guillem, percussion

Gonzalo de Olavide  
*Índices*  
Friedrich Cerha  
*Concert for percussion and orchestra*  
Friedrich Cerha  
*Spiegel VI, for big orchestra*  
Edgard Varese  
*Amériques*

**ACTIVITIES:**

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE  
Meeting with music students

FILMOTECA ESPAÑOLA. CINE DORÉ  
Screening of the documentary:  
*Friedrich Cerha – So möchte ich auch fliegen können*

RESIDENCIA DE ESTUDIANTES  
Conference with Friedrich Cerha

 <http://ocne.mcu.es>

## CDs

58

### **BEDFORD, LUKE** <sup>1</sup>

#### **Wonderful Two-Headed Nightingale**

Scottish Ensemble,  
Jonathan Morton, VI;  
Lawrence Power, Va

#### **By the Screen in the Sun at the Hill on the Gold**

Ensemble Modern,  
Dir. Sian Edwards

#### **Chiaroscuro**

Fidelio Trio

#### **Man Shoots Strangers from Skyscraper**

Ensemble Modern,  
Dir. Franck Ollu

#### **Or Voit Tout En Aventure**

London Sinfonietta,  
Dir. Oliver Knussen,  
Claire Booth, S

[col legno CD WWE 1CD 40404](#)

Diese Porträt-CD von Luke Bedford entstand im Rahmen des Förderpreises der Ernst von Siemens Musikstiftung, der im Mai 2012 an Bedford verliehen wurde. Das Album bietet einen interessanten Einblick in die Arbeit des Komponisten, präsentiert von erstklassigen Ensembles.

### **BOULEZ, PIERRE** <sup>2</sup>

#### **12 Notations, Première Sonate, Troisième Sonate, Incises, Une page d'éphéméride**

Dimitri Vassilakis, Klav  
[Cybele CD 3 SACD KiG004](#)

Erstmals wurde das gesamte Klavierwerk von Pierre Boulez auf künstlerisch und klanglich höchstem Niveau in DSD-Surround-Sound eingespielt. Die Schauspielerin Mirjam Wiesemann führte ergänzend zur Musik ein ausführliches Gespräch mit Pierre Boulez sowie dem Pianisten Dimitri Vassilakis, der seit über 20 Jahren in Boulez' Ensemble Intercontemporain mitwirkt.

### **CERHA, FRIEDRICH** <sup>3</sup>

#### **3. Streichquartett, 4. Streichquartett, Acht Sätze nach Hölderlin-Fragmenten**

Stadler Quartett,  
Ulrike Jaeger, VI;  
Sebestyén Ludmány, Vc  
[NEOS CD 11217](#)

»Die sechs Sätze des 3. *Streichquartetts* (1991) sind abgestellt auf scharfe, klare Zeichnung der mitunter rasch wechselnden Charaktere, auf knappe, deutliche Darstellung des oft expressiven, musikalischen Verlaufes. ... Zwischen den gegensätzlichen Abschnitten des 4. *Streichquartetts* (2002) kommt es zu vielfältigen Querverbindungen; durch Reminiszenzen, Allusionen und Reprisen wird die Einheit des Werks, über das Material hinaus, stärker betont, zumal die Abschnitte auch teilweise nahtlos ineinander übergehen. ... *Die Acht Sätze nach Hölderlin-Fragmenten* (1995) bestechen durch sphärische Dichte und durch Feinschliff im Furor und in allen Streicherchorälen.« (Friedrich Cerha)

### **HAAS, GEORG FRIEDRICH** <sup>4</sup>

#### **Finale**

Beatrix Wagner, Fl  
[Edition Zeitklang CD ez-44046](#)

Georg Friedrich Haas komponierte *Finale* als Auftragswerk des Internationalen Musikwettbewerbs des ARD 2004. Das Werk durchläuft einen Parcours von extremen Intervallkonstellationen und fordert von der Solistin höchste Präzision in mikrotonal organisierten Brückenelementen.

### **KRENEK, ERNST** <sup>5</sup>

#### **Die Nachtigall, Von vorn herein**

Leopoldinum Orchester,  
Dir. Ernst Kovacic,  
Agata Zubel, S  
[Toccata Classics CD TOCC0125](#)

Diese Werke zeigen, dass sich serielle Musik in guten Händen nicht unbedingt gegen konservativere Idiome wenden muss. Breit gefächert an Stimmung, reichen die Stücke für Kammerorchester von lyrisch über dramatisch bis hin zu humoristisch. (Toccata Classics)

### **LENTZ, GEORGES** <sup>6</sup>

#### **Guyuhmgan, Monh, Ngangkar**

Orchestre Philharmonique de Luxembourg,  
Dir. Emilio Pomàrico,  
Tabea Zimmermann, Va  
[Timpani Records CD C1184](#)

Die Bratschistin Tabea Zimmermann sagte über *Monh*, dass es »fasziniert und sich auf eine Weise selbst trägt, die ich selten erlebt habe.« Laut Sydney Morning Herald verleiht Lentz der Musik ein »Gefühl von Perspektive ... als würde ein kaum wahrgenommenes Geräusch den Kollaps von hundert Millionen Sonnen verkörpern.«

### **MAHLER, GUSTAV** <sup>7</sup>

#### **Das klagende Lied**

BBC Symphony Chorus and Orchestra,  
BBC Singers,  
Dir. Gennadi Rozhdestvensky,  
Teresa Cahill, S;  
Janet Baker, MS;  
Robert Tear, T;  
Gwynne Howell, B  
[ICA Classics CD ICAC 5080](#)

Diese Live-Aufnahme entstand im Jahr 1981, als Gennadi Rozhdestvensky Chefdirigent des BBC Symphony Orchestra war. Aufgrund der Tonqualität war diese aber nur kurze Zeit verfügbar. Jetzt ist die remasterte CD bei ICA Classics erschienen. Als gebürtiger Russe hat Rozhdestvensky als Erster alle Mahler-Symphonien in seiner Heimat dirigiert und eingespielt.

**PÄRT, ARVO** ↗ 8

**Adam's Lament,  
Beatus Petronius,  
Salve Regina,  
Statuit ei Dominus,  
Alleluia Tropus,  
L'abbé Agathon,  
Estonisches Wiegenlied,  
Weihnachtliches  
Wiegenlied**

Latvian Radio Choir,  
Sinfonietta Riga,  
Vox Clamantis,  
Estonian Philharmonic  
Chamber Choir,  
Tallinn Chamber Orchestra,  
Dir. Tõnu Kaljuste  
[ECM New Series CD 2225](#)

Seit jeher – und vor allem seit dem *Credo* von 1968 – ist der Text die Grundlage der Vokalwerke von Arvo Pärt. In seine Einzelteile zerlegt, seziiert und sorgsam in Musik übertragen, ist der Text zugleich der Ursprung – dieser Kern, aus dem die gesamte Struktur des Werks sich entfaltet – als auch das angestrebte Ziel. ECM bringt auf dieser CD mehrheitlich neuere oder in letzter Zeit überarbeitete Werke von Arvo Pärt heraus. Einen Schwerpunkt bildet dabei die Titelkomposition *Adam's Lament*. Die Worte des Mönchs Silouan mit der zentralen Botschaft von Liebe und Demut besitzen für den Komponisten große poetisch-expressive Kraft.

**RIHM, WOLFGANG** ↗ 9  
(Kontinent Rihm)

**Cantus firmus, Ricercare,  
Chiffre II – Silence to be  
beaten, Séraphin-Sphäre**

**WEBERN, ANTON**  
**Sechs Stücke für Orchester****STOCKHAUSEN,  
KARLHEINZ****Kreuzspiel**

Klangforum Wien,  
Dir. Emilio Pomárico,  
Sylvain Cambreling  
[col legno CD WWE 1CD 20297](#)

Wolfgang Rihm bezeichnet seine Werke selbst als die besten Kommentare zu seinem Schaffen. »Kontinent Rihm«, ein Ansatz der Salzburger Festspiele, zeigt die Vielfalt an Ausdruckswelten des Komponisten im größeren Zusammenhang: John Dowland erklingt neben Werken von Anton Webern und Karlheinz Stockhausen, verbunden durch Stücke von Wolfgang Rihm.

**RIHM, WOLFGANG** ↗ 10**Musik für Klarinette und  
Orchester** »Über die Linie« II,  
**COLL'ARCO**

SWR Sinfonieorchester  
Baden-Baden und Freiburg,  
Dir. Sylvain Cambreling,  
Eivind Gullberg Jensen,  
Jörg Widmann, Klar;  
Caroline Widmann, VI  
[Hänssler Classics CD 093.283.000](#)

Bereits fünf Folgen der Edition Wolfgang Rihm sind bei Hänssler Classics, die eine vollständige Einspielung der Orchesterwerke des Komponisten aus Karlsruhe planen, erschienen. Präsentiert werden die Werke von erstklassigen Künstlern, den Solisten als jeweilige Widmungsträger der Werke und dem SWR-Orchester Baden-Baden und Freiburg unter Sylvain Cambreling.



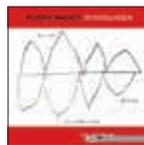
1



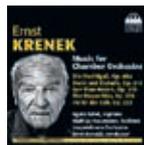
2



3



4



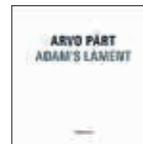
5



6



7



8



9



10



11



12

**SUK, JOSEF** ↗ 11**Ein Sommermärchen**

BBC Symphony Orchestra,  
Dir. Jiří Bělohávek  
[Chandos CD CHSA5109](#)

Dem Werk von Josef Suk wurde durch diese erstklassige Einspielung seiner symphonischen Dichtung erneut verdienter Respekt gezollt. Der Schüler und Schwiegersohn von Antonin Dvořák, geschätzt von Zeitgenossen wie Brahms und Mahler, war zu Lebzeiten mit großem Erfolg bedacht, der ihm weiterhin gebührt.

**DVD****JANÁČEK, LEOŠ** ↗ 12**Die Sache Makropulos**

Wiener Philharmoniker,  
Dir. Esa-Pekka Salonen,  
Angela Denoke, S;  
Raymond Very, T;  
Peter Hoare, T;  
Jurgita Adamonyte, MS;  
Johan Reuter, Bar  
Produktion der Salzburger  
Festspiele (2011)  
[C Major Entertainment DVD  
A04001559](#)

Die Geschichte um die ewige Jugend der Emilia Marty, Tochter des Hof-Alchimisten von Kaiser Rudolf II., die versuchsweise ein Elixier ihres Vaters getrunken hat, nach 300 Jahren ein gefeierter Bühnenstar ist und noch immer weiterleben will, hat Leoš Janáček nach der Vorlage von Karel Čapek zu einem musikalischen Gleichnis über den Sinn des Lebens und über die Magie der Bühne gestaltet. Diese Erfolgsproduktion der Salzburger Festspiele 2011, in der Regie von Christoph Marthaler, der grandiosen Angela Denoke in der Titelrolle und den Wiener Philharmonikern unter Esa-Pekka Salonen, ist jetzt als DVD erhältlich.

## BÜCHER

### BERIO, LUCIANO <sup>13</sup>

#### *New Perspectives/ Nuove Prospettive*

Hg. von Angela Ida De Benedictis  
Chigiana Vol. XLVIII, Verlag Leo S. Olschki, Florenz 2012 (in italienischer und englischer Sprache)

Das von Angela Ida De Benedictis herausgegebene Buch dokumentiert die internationale Konferenz »Luciano Berio. Neue Perspektiven« der Accademia Musicale Chigiana vom 28. bis 31. Oktober 2008 in Siena. Nach einleitenden Worten von Umberto Eco, Giorgio Pestelli, Jean-Jacques Nattiez und Edoardo Sanguineti folgen der Hauptteil »Studien und Beiträge« und die »Schlussfolgerungen«.

### KAGEL, MAURICIO <sup>14</sup>

#### *Zwei-Mann-Orchester*

*Essays und Dokumente.*  
Eine Publikation der Paul Sacher Stiftung  
Schwabe Verlag, Basel 2011

Dieser von der Paul Sacher Stiftung vorgelegte Band versammelt Essays mehrerer Gastautoren zu den musikalischen wie künstlerischen Hintergründen Kagels. Daneben bietet er anhand von Originalquellen aus der Sammlung Mauricio Kagel der Paul Sacher Stiftung und aus anderen Archiven eine umfassende, reichhaltig bebilderte Dokumentation des *Zwei-Mann-Orchesters* und seiner bisherigen Aufführungen.

### PÄRT, ARVO

#### *Arvo Pärt*

*in Conversation* <sup>15</sup>  
Englische Ausgabe von Dalkey Archive Press, 2012  
ISBN 139781564787866

*Arvo Pärt* <sup>16</sup>  
Französische Ausgabe von Actes Sud, 2012  
ISBN 978-2-330-00124-0

Im Herbst 2010 brachte die UE zum 75. Geburtstag von Arvo Pärt das Buch *Arvo Pärt im Gespräch* heraus, eine Sammlung von Artikeln, die dem Leser den Komponisten aus mehreren Blickwinkeln vorstellen. Im Zentrum steht dabei ein ausführliches Gespräch, das Enzo Restagno mit Arvo Pärt führte, und bei dem der Komponist auf sehr persönliche Weise von seinen Werken, seinem Leben im sowjetischen Estland, seiner Emigration, seiner künstlerischen Odyssee, seinem Weltbild berichtet. Das Buch *Arvo Pärt im Gespräch* erschien soeben in englischer und in französischer Sprache.

### RIHM, WOLFGANG <sup>17</sup>

#### *Gegen die diktierte Aktualität.*

*Wolfgang Rihm und die Schweiz.* Für Wolfgang Rihm zum 60. Geburtstag.  
Hg. von Antonio Baldassarre.  
Hollitzer-Wissenschaftsverlag, Wien 2012

35 Werke aus seiner Feder sind hier [Schweiz] seit seinem ersten Auftritt erklingen. Und eben ist ein Buch erschienen, das mit seinem Untertitel *Wolfgang Rihm und die Schweiz* fast den Eindruck erweckt, der Komponist aus Karlsruhe sei einer der unsrigen (was er als bekannter Badenser ja auch ist). (Neue Zürcher Zeitung)

### RIHM, WOLFGANG <sup>18</sup>

#### *Etwas Neues entsteht im Ineinander* <sup>18</sup>

*Wolfgang Rihm als Liedkomponist*  
Hansgeorg Schmidt-Bergmann Rombach Verlag KG, Freiburg 2012

Rihms Gedichtvertonungen bilden das geheime Zentrum seines Schaffens. Die ästhetischen Voraussetzungen, die den Liedkompositionen Wolfgang Rihms zugrunde liegen, lassen sich in dem vorliegenden Band erstmals in ihrer Gesamtheit nachvollziehen.

### SKALKOTTAS, NIKOS <sup>19</sup>

#### *The Life and Twelve-Note Music of Nikos Skalkottas*

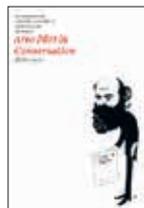
Eva Mantzourani  
Ashgate Publishing, Farnham 2011  
Nikos Skalkottas (1904–1949) ist wahrscheinlich der letzte große »unentdeckte« Komponist des 20. Jahrhunderts. In den 1920er-Jahren war er ein vielversprechender junger Geiger und Komponist in Berlin, ein Student von Arnold Schönberg, der ihn zu seinen begabtesten Schülern zählte. Erst nach seiner Rückkehr nach Griechenland im Jahr 1933 verschwand er von der Bildfläche und arbeitete bis zu seinem Tod 1949 in kompletter Isolation. Die meisten seiner Werke wurden zu seinen Lebzeiten weder verlegt noch aufgeführt. Obwohl er für seine folkloristisch-tonalen Werke bekannt ist, widmete sich Skalkottas im Grunde vor allem der Entwicklung einer eigenständigen dodekaphonischen Musiksprache.



13



14



15



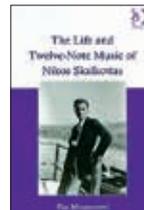
16



17



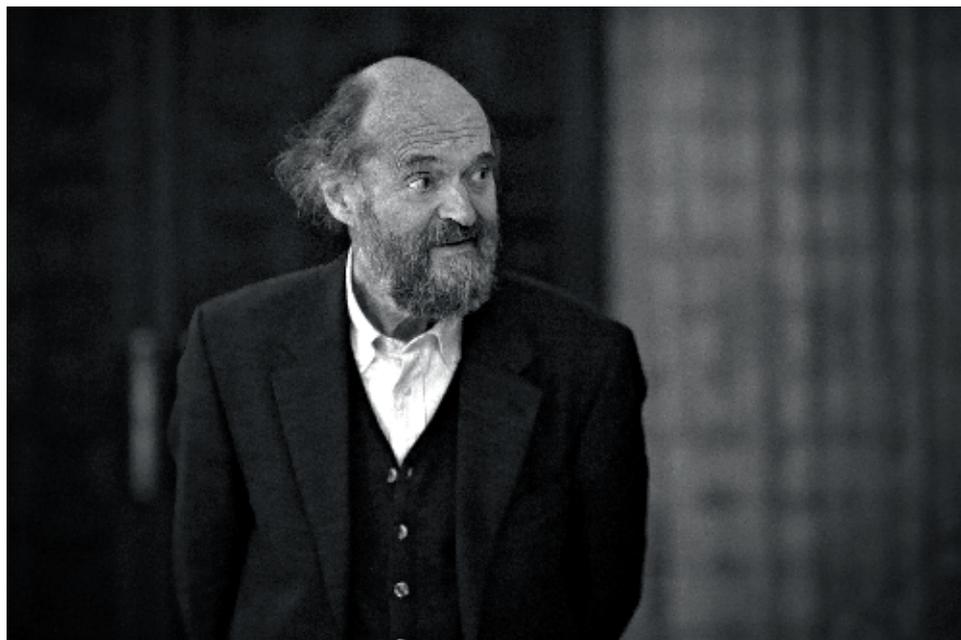
18



19

# ARVO PÄRT

## ADAM'S LAMENT



Adam's Lament / Beatus Petronius / Salve Regina  
Statuit ei Dominus / Alleluia-Tropus / L'Abbé Agathon  
Estonian Lullaby / Christmas Lullaby

Latvian Radio Choir / Sinfonietta Riga / Vox Clamantis  
Estonian Philharmonic Chamber Choir / Tallinn Chamber Orchestra

Tõnu Kaljuste, conductor

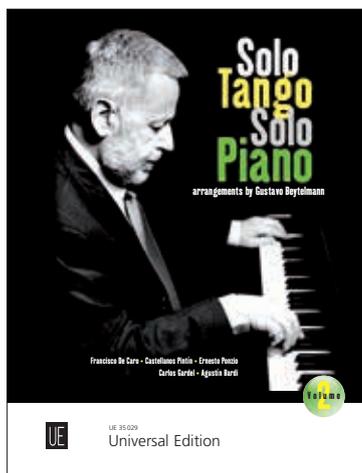
ECM New Series 2225 CD 476 4825

**ECM NEW SERIES**

---

Further recordings of Arvo Pärt on ECM:

Symphony No.4 / In Principio / Lamentate / Orient & Occident  
Kanon Pokajanen / Litany / Alina / Te Deum / Miserere  
Passio / Arbos / Tabula rasa / Trivium



## SOLO TANGO SOLO PIANO 2

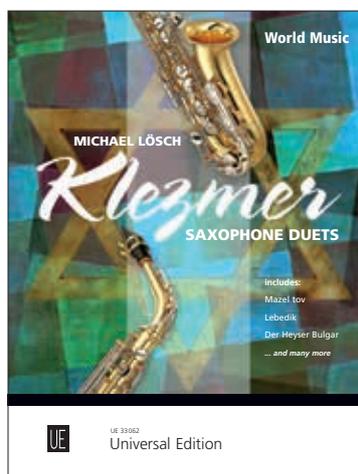
**Die Vielfalt des Tangos entdecken**  
**GUSTAVO BEYTELMANN**

Als einer der führenden Tango-Pianisten unserer Zeit hat Gustavo Beytelmann einige der schönsten Tangos, die jemals geschrieben wurden, ausgesucht und für Klavier solo arrangiert. Mit dieser Sammlung zeigt er die Vielfältigkeit des Genres, das von Agustín Bardis festlichem *¡Qué noche!*, Francisco De Caros romantischem *Flores negras*, über Castellanos Alves lyrischem, aber ebenso mächtigem *La puñalada* bis hin zu Carlos Gardels unsterblichem *Melodía de arrabal* reicht. Technisch abwechslungsreich und anspruchsvoll stellt jedes Stück spezifische Spielweisen in den Vordergrund, die von unschätzbare Bedeutung für den Stil sind: Akzente, Tempowechsel, Dynamik, Anschlag. Die Herausforderung ist groß, umso größer ist die Befriedigung – ob auf dem Konzertpodium oder im Klavierunterricht.

**SOLO TANGO SOLO PIANO**  
**BAND 2** ↗ [UE 35029](#)

bereits erschienen:

**SOLO TANGO SOLO PIANO**  
**BAND 1** ↗ [UE 34679](#)



## KLEZMER SAXOPHONE DUETS

**Einstieg in die Klezmer-Tradition**  
**MICHAEL LÖSCH**

Die stilistische Bandbreite innerhalb der Klezmer-Musik reicht von traditionell orientierten Ensembles bis zum Crossover mit Jazz, Pop und Rock. Mit Bearbeitungen populärer Traditionals und einigen Eigenkompositionen führt diese Sammlung in die musikalische Welt des Klezmer ein. Beide Saxophonstimmen sind gleich schwer, wobei mit leichten Arrangements begonnen wird, deren Herausforderungen sich im weiteren Verlauf steigern. Die vorliegende Ausgabe ist einerseits für zwei Altsaxophone geschrieben, andererseits kann die 2. Stimme auch mit dem Tenorsaxophon gespielt werden. Wer mit Klezmer vertraut werden und in die Seele dieser Stilrichtung blicken möchte, dem sei diese Sammlung ans Herz gelegt.

**KLEZMER SAXOPHONE DUETS** ↗ [UE 33062](#)

**BEYTELMANN,  
GUSTAVO****Solo Tango Solo Piano 2**

für Klavier

↗ [UE 35029](#)**GARDEL, CARLOS****Tango Trio**bearbeitet von Diego Collatti  
für Violine oder Flöte,  
Violoncello und Klavier↗ [UE 35581](#)**GRUENBERG, LOUIS****Animals and Insects***Seven Songs*für mittlere Singstimme  
und Klavier↗ [UE 7774](#)**LÖSCH, MICHAEL****Klezmer Saxophone Duets**

für 2 Saxophone (AA/AT)

↗ [UE 33062](#)**MAHLER, GUSTAV****Briefe an seine Verleger**

Franz Willnauer (Hrsg.)

↗ [UE 26309](#)**PÄRT, ARVO****Summa**

für Posaunenquartett

Partitur und Stimmen

↗ [UE 34377](#)

Studienpartitur

↗ [UE 34376](#)**Summa**

für 8 (4) Violoncelli

Partitur

↗ [UE 35000](#)

Stimmensatz

↗ [UE 35001](#)**PODGORNOV, NICOLAI****The Seasons –  
Die Jahreszeiten**

für Klavier

↗ [UE 35557](#)**RAE, JAMES****36 More Modern Studies**

für Saxophon (S/A/T/B)

↗ [UE 21613](#)**All together easy Ensemble!  
Band 2**

für flexibles Ensemble

↗ [UE 21581](#)**Cello Debut**für 1–2 Violoncelli mit CD  
und Klavierbegleitung↗ [UE 21534](#)**Repertoire Explorer**für Tenorsaxophon solo oder  
Tenorsaxophon und Klavier↗ [UE 21612](#)**SCHWARTZ, JAY****Music for Saxophone  
and Piano**

für Saxophon (A) und Klavier

↗ [UE 35349](#)**STEINKOGLER,  
SIEGFRIED****Igel Gigels****Gitarrenabenteuer**

für Gitarre

↗ [UE 35698](#)**SZYMANOWSKI,  
KAROL****Sechs Lieder der****Märchenprinzessin** Op. 31

für hohe Singstimme und

Orchester

Ausgabe für Singstimme

(hoch) und Klavier

Klavierauszug

↗ [UE 35837](#)**TSCHAIKOWSKY, PETER  
ILJITSCH****Andante cantabile**aus *Streichquartett* Op. 11

für Violine und Klavier

↗ [UE 6787](#)**Arie des Lensky aus der  
Oper »Eugen Onegin«**

für Violine und Klavier

↗ [UE 7687](#)**WAGNER, RICHARD****Träume**

für Violine und Klavier

↗ [UE 7689](#)**WEILL, KURT****Songs**

bearbeitet von Martin Reiter

für Viola und Klavier mit CD

↗ [UE 34325](#)**THE FLUTE COLLECTION  
Emmanuel Pahud presents****TSCHAIKOWSKY,  
PETER ILJITSCH****Arie des Lensky aus der  
Oper »Eugen Onegin«**

für Flöte und Klavier

↗ [UE 35313](#)**VERDI, GIUSEPPE****Fantasie über »La Traviata«**

für Flöte und Klavier

↗ [UE 35314](#)**Die neue Karl Scheit  
Gitarren Edition****SOR, FERNANDO****Trois pièces de société** Op. 36

für Gitarre

↗ [UE 34490](#)**WIENER URTEXT  
EDITION****DEBUSSY, CLAUDE****Clair de Lune**aus: *Suite Bergamasque*

für Klavier

↗ [UT 50291](#)**HAYDN, JOSEPH****Klaversonate D-Dur****Hob. XVI:37**

für Klavier

↗ [UT 50292](#)**MOZART, WOLFGANG  
AMADEUS****Ouverture zu »Die Entführung  
aus dem Serail«**

für Klavier

↗ [UT 50293](#)**DIE NEUE STUDIEN-  
PARTITUREN-REIHE****BERIO, LUCIANO****Folk Songs**

für Mezzosopran und Orchester

↗ [UE 35542](#)**FELDMAN, MORTON****Instruments II**

für Instrumentalensemble

↗ [UE 34793](#)**JANÁČEK, LEOŠ****Katja Kabanowa**

Oper in 3 Akten

↗ [UE 35539](#)**MARTIN, FRANK****Deuxième Ballade**für Flöte, Streichorchester,  
Klavier, Pauken und Schlagzeug↗ [UE 34796](#)**SCHÖNBERG,  
ARNOLD****Variationen** Op. 31nach dem Text der Arnold  
Schönberg Gesamtausgabe

Band 13

für Orchester

↗ [UE 34820](#)**STRAUSS, RICHARD****Serenade** Op. 7

für 13 Blasinstrumente

↗ [UE 34812](#)

# Jubiläen und Gedenktage

## 2012

125. Geburtstag **Kurt Atterberg** \* 12.12.1887  
75. Geburtstag **Nikolai Badinski** \* 19.12.1937  
80. Geburtstag **Rodion K. Schtschedrin** \* 16.12.1932

## 2013

10. Todestag **Luciano Berio** † 27.05.2003  
60. Geburtstag **Todd Brief** \* 25.02.1953  
60. Geburtstag **Georg Friedrich Haas** \* 16.08.1953  
70. Geburtstag **Bill Hopkins** \* 05.06.1943  
75. Geburtstag **Zygmunt Krauze** \* 19.09.1938  
90. Geburtstag **György Ligeti** \* 28.05.1923  
25. Todestag **Marcel Poot** † 12.06.1988  
80. Geburtstag **Raymond Murray Schafer** \* 18.07.1933  
75. Geburtstag **Tona Scherchen** \* 12.03.1938  
80. Todestag **Max von Schillings** † 24.07.1933

## 2014

60. Todestag **Franco Alfano** † 27.10.1954  
80. Geburtstag **Harrison Birtwistle** \* 15.07.1934  
75. Todestag **Julius Bittner** † 09.01.1939  
60. Todestag **Walter Braunfels** † 19.03.1954  
70. Geburtstag **Barry Conyngham** \* 27.08.1944  
80. Todestag **Frederick Delius** † 10.06.1934  
60. Geburtstag **Beat Furrer** \* 06.12.1954  
90. Geburtstag **Karl Heinz Füssl** \* 21.03.1924  
75. Todestag **Wilhelm Grosz** † 10.12.1939  
60. Geburtstag **Martin Haselböck** \* 23.11.1954  
90. Geburtstag **Milko Kelemen** \* 30.03.1924  
70. Todestag **Hans Krása** † 17.10.1944  
50. Todestag **Alma Maria Mahler** † 11.12.1964  
50. Todestag **Joseph Marx** † 03.09.1964  
90. Geburtstag **Francis Miroglio** \* 12.12.1924  
60. Todestag **Karol Rathaus** † 21.11.1954  
75. Todestag **Franz Schmidt** † 11.02.1939  
80. Geburtstag **Alfred Schnittke** \* 24.11.1934  
80. Todestag **Franz Schreker** † 21.03.1934  
70. Todestag **Ethel Smyth** † 09.05.1944  
70. Geburtstag **Mathias Spahlinger** \* 14.10.1944  
150. Geburtstag **Richard Strauss** \* 11.06.1864  
50. Geburtstag **Ian Wilson** \* 26.12.1964

## 2015

70. Todestag **Béla Bartók** † 26.09.1945  
90. Geburtstag **Cathy Berberian** \* 04.07.1925  
80. Todestag **Alban Berg** † 24.12.1935  
90. Geburtstag **Luciano Berio** \* 24.10.1925  
90. Geburtstag **Pierre Boulez** \* 26.03.1925  
60. Todestag **Willy Burkhard** † 18.06.1955  
125. Geburtstag **Hans Gál** \* 05.08.1890  
125. Geburtstag **Manfred Gurlitt** \* 06.09.1890  
70. Geburtstag **Vic Hoyland** \* 11.12.1945  
50. Geburtstag **Georges Lentz** \* 22.10.1965  
125. Geburtstag **Frank Martin** \* 15.09.1890  
125. Geburtstag **Bohuslav Martinu** \* 08.12.1890

25. Todestag **Otmar Nussio** † 22.07.1990  
80. Geburtstag **Arvo Pärt** \* 11.09.1935  
70. Todestag **Emil Nikolaus von Reznicek** † 02.08.1945  
80. Geburtstag **Peter Ronnefeld** \* 26.01.1935  
50. Todestag **Peter Ronnefeld** † 06.08.1965  
90. Todestag **Erik Satie** † 01.07.1925  
90. Geburtstag **Gunther Schuller** \* 22.11.1925  
50. Geburtstag **Jay Schwartz** \* 26.06.1965  
80. Todestag **Josef Suk** † 29.05.1935  
70. Todestag **Nikolai Tscherepnin** † 26.06.1945  
70. Todestag **Anton Webern** † 15.09.1945

## 2016

80. Geburtstag **Richard Rodney Bennett** \* 29.03.1936  
90. Geburtstag **Francis Burt** \* 28.04.1926  
90. Geburtstag **Friedrich Cerha** \* 17.02.1926  
90. Geburtstag **Morton Feldman** \* 12.01.1926  
70. Geburtstag **Michael Finnissy** \* 17.03.1946  
70. Todestag **Heinrich Kaminski** † 21.06.1946  
25. Todestag **Ernst Krenek** † 22.12.1991  
90. Geburtstag **György Kurtág** \* 19.02.1926  
125. Geburtstag **Sergei Prokofieff** \* 23.04.1891  
100. Todestag **Max Reger** † 01.01.1916  
80. Geburtstag **Steve Reich** \* 03.10.1936  
80. Todestag **Ottorino Respighi** † 18.04.1936  
100. Geburtstag **Karl Schiske** \* 12.02.1916  
80. Geburtstag **Hans Zender** \* 22.11.1936

## 2017

80. Geburtstag **Nikolai Badinski** \* 19.12.1937  
25. Todestag **Theodor Berger** † 21.08.1992  
70. Todestag **Alfredo Casella** † 05.03.1947  
70. Geburtstag **Mike Cornick** \* 10.12.1947  
50. Geburtstag **Richard Filz** \* 15.07.1967  
25. Todestag **Karl Heinz Füssl** † 04.09.1992  
50. Geburtstag **Richard Graf** \* 05.05.1967  
90. Geburtstag **Michael Gielen** \* 20.07.1927  
50. Todestag **Zoltán Kodály** † 06.03.1967  
80. Geburtstag **Peter Kolman** \* 29.05.1937  
60. Todestag **Erich Wolfgang Korngold** † 29.11.1957  
25. Todestag **Olivier Messiaen** † 27.04.1992  
125. Geburtstag **Darius Milhaud** \* 04.09.1892  
80. Geburtstag **Gösta Neuwirth** \* 06.01.1937  
80. Geburtstag **Bo Nilsson** \* 01.05.1937  
70. Geburtstag **Paul Patterson** \* 15.06.1947  
60. Geburtstag **James Rae** \* 29.08.1957  
60. Geburtstag **Thomas Daniel Schlee** \* 26.08.1957  
60. Todestag **Othmar Schoeck** † 08.03.1957  
75. Todestag **Erwin Schulhoff** † 18.08.1942  
80. Todestag **Karol Szymanowski** † 29.03.1937  
25. Todestag **Alfred Uhl** † 08.06.1992  
75. Todestag **Felix Weingartner** † 07.05.1942  
60. Geburtstag **Julian Yu** \* 02.09.1957  
75. Todestag **Alexander Zemlinsky** † 15.03.1942

**Uraufführung**  
**Cristóbal Halffter**  
**SCHACHNOVELLE**

Libretto **Wolfgang Haendeler**

Musikalische Leitung **Georg Fritzsch**

Regie **Daniel Karasek**

Bühne **Norbert Ziermann**

Kostüme **Claudia Spielmann**

OPERNHAUS KIEL, 18. MAI 2013

*»Wir haben alle etwas Wichtiges von ihm bekommen: die Ethik.«*

***Nuria Schoenberg Nono über ihren Vater***